كلمة أولى

يكتب في هذا العـدد الأستـاذ توفـيق بكار نصا نقـديا عن النحـات التونسـي الكبيـر المرحوم الهـادي السّلمي، وهو نص نتوقف عنده في هذه الكلمـة لسببين: الأوّل هو الأسلوب الذي يتوخـاه الأستاذ بكار في الكتابة عن التـجارب الفنية والإبداعيـة، وهو أسلوب ينبع من موقف فكري أخص خصائصـه الاتخاذ من التجربة المنقودة منطلقا وغاية والتوغل في تلافيفها وجـزئياتها لاكتشاف قوانينها الذاتيّة والتعرّف على دوافعها الاجتماعية والتاريخيّة وخلفياتها الفنيّة والجمالية ورصد مراميها والسعي لحوصلة نتائجها، لأجل ذلك يتوخّى بـكار التريّث والتأمّل وتمثّل مـفردات التـجربة الابداعيـة وكليتـها، مراوحـا بين المبدع وابداعه فـي منزع يؤصل النحات في سيـاقـه الاجتمـاعي التاريخي المخـصوص، ويدرج منحـوتاته في مسـارها الفنّي التـشكيلي الإنساني العـام، مقـيما بـذلك حوارا خلاّقـا بين البيـئة الوطنيـة وذات الفنان واللوحات المبـدعة والمؤثرات الجماليّـة المرجعيّة في ثقـافات الآخرين التي نهل منها المبـدع. إلى ذلك فإن أسلوب بكار في هذا النص يستفيد من فنيات القصّ وطرائق التحقيـقات الصحفية، فضلا عن نباهة الناقد المحلل والمثقف المتبصّـر والذواقة الفطين لمواطن الجمال حيث يستخفّه الطـرب وتندّ عنه عبارات الإعجاب والانتشاء كلّما استحوذ عليه الفنّ الجميل.

أمّا السبب الثاني الذي يجعلنا نتوقف عند نص توفيق بكار فهو خلوّه من التعالم والتفقهج والمُلْغز من المصطلح والصـياغـات رغم أن به استـعمالات لـغويّة «يجنّل» بها أحـيانا بين ذرى الـصفوية وخـوابي العامية، وخصـوصا خلوّه من حشود الهوامش والمراجع والاحالات، وتلك أورام خبيـثة غدت تعاني منها بعض الكتابات التونسيّـة والعربية شيئا فشيـئا، ولا بد من التنبيه إليها. ثمة نزوع استـعراضي معرفي صار يتخلّل بعض الكتـابات إلى درجة يُخَيّل معها للقارئ، أحيانا، أن الكاتب أو الباحث أثبت كل عناوين الكتب التي صادفها كـمراجع في مقال تتطاول هوامشه واحالاته عـلى صلبه ومتنه، إن المراجع والإحالات هي من تقاليد البحث العلمي وضرورتها للإلتزام بالأمانة الفكرية وتحـقيق دقة البحث وعلميته والتحرّي حتّى لا تُنْتَحل أفكار الآخرين، أمـا أن تصبح المراجع والاحالات لـستـر عورات الكـتابات أو للإبـهار أو للإستـعراض فذلك يخـالف المعرفة وينتهـك تقاليدها. والـغريب أنه تصل إلى «الحياة الثـقافية» أحـيانا كتابات نحـار في شانها لكثرة ما تحـشد من هوامش وإحالات ومراجع بصورة يتـعذر معها فـرز عبارات وجمل الكاتب من الاستشهادات المتتالية التي يقتبسها عن الآخرين، وكل ذلك يعوق فرص النص في النشر ويقلل من حظوظه لـدى لجان القـراءة. إنه لا بد من الإحـالات عندما يقـتـضي النص ذلك أمّـا أن تتحـوّل الإحالات إلى نزوع استعراضي فذلك ما نربأ بكتّاب مجلة «الحياة الثقافية» والمساهمين فيها وبغيرهم عن الوقوع فـيه. ولعلّنا بالتـوقف عند نص الأستـاذ بكار في هذه الكلمة نرغب في ابداء الإشـادة بأسلوب في الكتابة في المنابر الثـقافية يُقتدى به، وهـو أسلوب تمرّس صاحبه بالأصول الأكـاديميّة وتيارات المناهج النقديّة القديمة والحديثة، حيث غدا يتقن كتابة نصوص لا تخلّ بشروط المعرفة ولابفنون الكتابة، تجمع جمعا ذكيّـا المنزع الذاتي الذوقي والإنطباعي إلى الموضوعيّة ورصانة المعـرفة والاستنتاج المنطقي. وهي أيضا نصوص مشدودة إلى المغامرة وارتياد السبل الجديدة.

الحياة الثقافية

نص

اليائس : حبل الحياة السري

تأليف : سيوران
ترجمة : يوسف خديم الله

ان عناوين كتبه وحدها تدلّ عن رؤية للعالم يائسة، عدمية. غير انها تجلت اسلوبيّا - في كتابة «مرحة» وانبنت لا منهجيّا، على مفارقات مثيرة:

ملخّص التعفّن (1947)
اقيسة المرارة (1952)
اغواء العيش (1956)

سيوران رجل عزلة، متشائم راديكاليّ. فسخ علاقته باكرا مع «الفلسفة الجامعية المهنية» واختار سبيلا «كلاسيكيا» اخر. انه مفكّر شذرات، فيلسوف «مضادّ» يحب Heine الذي كان يفضّل ان «يؤلّف من همومه الكبيرة اغاني شعبية خفيفة» يتسكّع هاينه دائما في حديقة اللوكسمبورغ بدل الجلوس على رصيف المقهى لاستعراض «كاريزم المثقّف» امام فضول السياح..

سيوران رجل عزلة استعان على الحياة بالتفكير في الموت. يقول في «اقيسة المرارة»: لست احيا لولا القدرة على ان اموت متى بدا لي ذلك مناسبا: كنت ساقتل نفسي لا محالة، منذ امد طويل، لولا «فكرة الانتحار».

لعلّه لذلك فقط، عاش طويلا شاهدا وشهيدا «متفرّجا ملتزما» (بماذا؟) على بريق انحطاط معمّم يراوح بين اعتقال الفرد وعقلنة المؤسسة، مسترشدا بمنارة شوبنهاور السوداء، الذي اورثه عياء ساخرا من الحياة وخلاصا ممكنا في موت خاصّ.

اميل ميهاي سيوران: ولد في رومانيا يوم 8 افريل 1911 هاجر الى باريس سنة 1937، فاستقرّ فيها نهائيا حيث مات يوم 20 جوان 1995. غادر لغته الام ايضا، اذ بعد تآليف اولى بالرومانية، نشر كلّ كتبه بعد الحرب الثانية مباشرة في اللغة الفرنسية. قال في كتاب /حوار نشر في شبه سرية سنة 1990 من طرف صديقته «سلفي غودو» ضمن منشورات (كورتي corti): ان اكون رومانيا لعنة اتحمّلها اليوم.

* حقوق العنوان محفوظة للمترجم.

في ما يلي، «ترجمة» لبعض الشذرات مما عثر عليه من كرّاسات نشرتها «غاليمار» في نوفمبر 1997، حيث يعترف مرّة اخرى بانّ الكتابة ثأر . .
انّني فيلسوف يصرخ.
افكاري، ان كانت افكارا، تنبح.
انها لا تفسّر شيئا، بل تتفجّر.
شجاعتي سلبية، موجّهة ضدي
وجّهت حياتي خارج المعنى الذي عينته لي.
لقد اعقت مستقبلي.

***

أمس،
في القطار العائد بي من «كومبانيا»
قبالتي، شابّة (19سنة؟) مع شاب.
احاول مقاومة الاهتمام الذي يشدّني الى الفتاة، الى فتنتها
لكي اتوصّل الى ذلك، اتخيّلها ميّتة، جثّة قديمة.
عيناها، خدّاها، انفها، شفتاها، كل ذلك في حالة انحلال تامّ.
لا شيء كان كذلك فعلا.
انّ فتنتها المنبعثة منها تضغط عليّ دائما.
هكذا هي معجزة الحياة!

***

إن عجزي عن ممارسة الحياة لا يعادله سوى عجزي عن تأمين القوت.
النقود لا تلائمني.
بلغت السابعة والأربعين دون أن تكون لي موارد
لا أستطيع التفكير في أيّ شيء بلغة المال.

***

اثناء عبوره بباريس كتب اليّ ناشر امريكي يطلب مني إن كان بامكانه مقابلتي في «مكتبي».
مكتبي؟!
ذلك ما يثير الغثيان الابديّ.
تجاه الهاتف والسيارة، امام اصغر وسيلة، يصيبني فزع وتقزّز لا يحتملان.
كل ما انتجته العبقرية التقنية يلهمني رعبا ساحقا.
انه شعور عدم الانتماء الشّامل الى كلّ رموز العالم الحديث.

***

اعيش في الفنادق منذ خمس وعشرين سنة.
ذلك يتضمّن امتيازا: لسنا مشدودين الى اي مكان، ولا نتشبث بشيء.
عابرون.
احساس ان نكون في وضع تأهّب دائم وادراك لحقيقة، كم هي مؤقتة!

***

أشعر أنني خارج كل شيء، خارج ما نسميه "كلّ"
لا بد أنّ قدرا تلبس بي.
إنني مفتون وحبيس.
لكن من الذي يحبسني؟

***

ماذا تفعل؟
انتظرني.

***

لا تخسر شيئا، طالما أننا مستاؤون من أفسنا.

***

متعتي أن أرى الشمس تنفجر، تتشظى وتغيب إلى الأبد.
بأية لهفة وأيّ ارتياح أنتظر وأتامّل المغارب؟

***

حصل ان اشفقت على اي شيء، حتى على قطعة معدن، طالما ان ما هو كائن يبدو لي مهملا، عاثر الحظّ غير مفهوم.
ربّما الصوّان يعاني، هو ايضا.
كلّ ذي شكل يعاني.
كلّ من فارق السّديم ليتابع مصيرا منفصلا يعاني.
المادة وحيدة.
كلّ ما هو كائن وحيد.
لا احد، يستطيع ان يخلّص هذا العالم من عزلة عتيقة كهذه.

***

انني مندهش من الوقت الذي خصّصته للتّحيب على كلّ شيء، وعلى نفسي بالخصوص.
غير انني عديم القيمة بدون هذا الوقت المبدد.

***

بالامس، رايت في حديقة النّبات اسد البحر يغادر حوضه لينعس تحت الشمس..

كتلة الشّحم هذه البلهاء والمنهكة، لم تكفّ عن الاستحواذ عليّ: يصعب
ان نعثر على صورة افضل لملل احمق كثيف وبدائيّ.
(اسد البحر الخامل هذا، هو انا. لذلك يتبعني ويستحوذ عليّ).

***

ازمة الملل، تلك التي اصابتني في سنّ الخامسة (1916)، ذات ظهيرة لا
انساها ابدا ، كانت اول صحوة وعي حقيقية.
ان تلك الظهيرة تؤرّخ ولادتي ككائن واع.
ما الذي كنت قبل ذلك؟
مجرّد كائن.
اناي بدأ بهذا التصدّع وذاك الكشف معا، كعلامة فصيحة على الطبيعة المزدوجة للملل.
هكذا، دفعة واحدة، شعرت بحضور اللاشيء في دمي، في عظامي، في نفسي وفي كلّ ما يحيط بي.
كنت خاويا كالاشياء، لا سماء ولا ارض، انّما مدى واسع من الزمن، من زمن منحطّ..

***

ما كان يمكن ان تكون لي هويّة، لولا الملل.
الملل لقاء مع الذات، عبر ادراك بطلان الذات نفسها.

***

مللي قابل للإنفجار،
ذلك هو امتيازي على الملولين الكبار، الذين كانوا عموما طيعين و وديعين.

***

يشغف كبير إهتم بالله وبالأتفه من الأشياء.
كل ما يقع بين هذا وذاك، من القضايا الجدية، يبدو لي غير محتمل وبلا جدوى.

***

فات شهر من الطقس الجميل، ذي السماء المغيّمة.
كنت مدى حياتي، محبًا للطقس الرديء.
السحب تطمئنني.
عندما اراها عابرة صباحا وانا في سريري اشعر بطاقة على مواجهة يومي.
غير ان الشّمس لا تلائمني.
ليس بداخلي ما يكفي من النور لأتصالح معها.
انّها لا تفعل شيئا سوى ايقاظي وتحريك ظلماتي.
انّ عشرة ايام لازوردية تجعلني في حالة مجاورة للجنون.

***

بالعادة المزعجة التي تجعلني أفكرّ ضد أحد ما أو شيء ما!
ألا تكون الحاجة الى الصراع الفكري نابعة من خبث ظميء أو جبن في الحياة؟
لا شك أن لي شجاعة وأنا أكتب، تخونني، أمام خصومي...

***

الكتابة، بالنسبة لي ثأر.
ثأر من العالم ومني.
إن كل ما كتب نتاج ثأر، تقريبا، وبالتالي، عزاء.

لولاه، لتهاوى أغلب الناس فرائس لامراض عقلية مجهولة.
إن العافية عندي تتمثل في العدوان.
لا أخشى شيئا أكثر من الانهيار البطيء الهادئ.
أن الهجوم أحد شروط توازني.

***

في محطة الشمال
ساعة كبيرة تشير الى الوقت: 43-16د
توهّمت ان الدقيقة هذه، لن تعود ابدا وانها اختفت للابد، وضاعت في الكتلة المجهولة للنهائي المحتوم.
كم تبدو لي نظريّة العود الابدي باطلة، بلا اساس!
كل شيء يمضي الى الابد.
لن التقي هذه اللحظة بالذّات.
انّ كل شيء فريد وبلا اهميّة.

***

سألني الطبيب الذي زرته بالامس ان كانت لديّ «نوايا انتحاريّة».
اجبته: لم يكن لديّ غير ذلك، طول حياتي.
نظر اليّ بارتياح.
اعني، ببلاهة!

***

اشرح لفلان الذي ينتحب لاعتقاده انه المسؤول عن انتحار زوجته ان الانتحار ذاته كان يسكنها وانها لم تكن تنتظر سوى ذريعة لتقتل نفسها، وانه ان كان مذنبا، فلانّه وفّر لها هذه الذريعة، ليس اكثر..
«كان الانتحار يسكنها، كالندم الذي يسكنك» قلت

له.
ما الندم؟
إنه إرادة أن نكون مذنبين، متعة أن نتأكل، أن نرى
أنفسنا ونشعر أننا أكثر
سوادا مما نحن عليه.

***

عندما نكون وحدنا، لا نشعر انّنا نبذّر الوقت، حتى
وان كنّا لا نفعل شيئا.
غير اننا غالبا ما نبدّده عندما نكون صحبة الاخرين.

لا شيء اقول؟ لا يهم.
إن هذا الشيء حقيقيّ ومثمر، لأنه ما من حوار
عقيم مع النفس.
إن شيئا ما يولد دائما. على الاقل، أمل العثور على
الذات، يوما ما.

***

من انت؟
انّني الرجل الذي يزعجه كلّ شيء. اريد ان أترك
لحالي وان لا يُهتم بي.
اجتهد ان لا اثير انتباه احد
مع ذلك..





تحليل العنوان السينمائي

«كسوة الخيط الضائع» نموذجا

سفيان الرقيقي*

على غرار الاسم التجاري لاي بضاعة معروضة للاستهلاك الجماهيري، يكتسي عنوان الشريط (يقتصر الحديث هنا عن عناوين الاشرطة الطويلة) اهمية بالغة خاصة في مستوى التسويق، وتبدو اهميته مضاعفة بسبب خصوصيات «البضاعة السينمائية»، ذلك ان هذه البضاعة تتميز:

- بانها لا تلبي حاجيات واضحة وثابتة ومكممة لدى المستهلك،
- ان استهلاكها غير مضمون وهو يتاثر تاثرا كبيرا بعدد من العوامل التي لا علاقة لها بالنوعية او بالقيمة او بالثمن مثل العنوان الذي

يمثل اكثر من مجرد اسم تجاري، فهو جزء من «البضاعة» السينمائية، اذ انه من المستحيل (او من الصعب جدا) تغييره بعد الشروع في ترويج هذه «البضاعة».

ونتيجة لهذه الخصوصيات، اتجه اهتمام ارباب هذه الصناعة علاوة على تطوير البضاعة الى تحسين «نجاعة» عدد من العوامل «الهامشية» التي يمكن ان تساهم في تحسين رواج «البضاعة» مثل العنوان (او المعلق الاشهاري او الشريط الاشهاري او الموسيقى او توقيت الترويج .. الخ).

من هنا بدأ الاعتناء «التجاري» بعناوين الاشرطة السينمائية (وبرزت امكانية تغييرها احيانا من دولة الى اخرى بدعوى ملاءمتها لثقافة ومزاج كل شعب)، الى ان اصبح اليوم اختيار العنوان السينمائي اختصاصا دقيقا ومعقدا وبعيدا كل البعد عن الاعتباطية او التجريب او «البراءة»، اذ لم يعد العنوان يهدف الى اختزال مضمون الشريط بل الى تحسين اهميته التسويقية اي تطوير قدرته على اغراء اكبر عدد ممكن من «المستهلكين» وتوريطهم في (شراء) مشاهدة «البضاعة».

فهل ان الاوان للتساؤل عن وضعية العنوان السينمائي التونسي من حيث وظيفته «الاغرائية»؟

للاجابة عن هذا السؤال يجب التمييز بين العنوان المعلن والعنوان الضمني والابتعاد، قدر الامكان، عن التعميم باعتبار التطور البطيء للجوانب التسويقية والاشهارية في «الصناعة» السينمائية التونسية الناشئة.

العنوان المعلن والعنوان الضمني

يكتسي العنوان السينمائية المعلن في تونس اهمية خاصة لان قلة العناوين السينمائية تضمن لاي عنوان قدرا من الشهرة والرواج المصطنعين، ذلك ان اي عنوان جديد يجد، دون عناء، طريقه الى عدد كبير من التونسيين ويحظى بعناية هامة في مختلف وسائل الاعلام وخاصة منها وسائل الاعلام الجماهيرية. ولما كانت جل هذه الوسائل في تونس عمومية (الاذاعة والتلفزة اساسا) واعتبارا الى ان الافلام التونسية، في اغلبيتها الساحقة، مدعومة من طرف السلطات العمومية، فان

* كاتب وباحث.

اهمية ذكر اي عنوان سينمائي في وسائل الاعلام (الرسمية) لا تعكس بالضرورة قيمة الشريط او رواجه الجماهيري.

ولم تعرف العناوين التونسية بعد، ربما بسبب هذا البعد «الرسمي» للعنوان انتاجا ونشرا، اي تحليلا معمّقا يكشف ابعادها الضمنية التي تلعب ادوارا رئيسية في تحديد كيفية تقبّل الجمهور لهذه العناوين ولافلامها.

وربما لنفس السبب ايضا، يقع عادة، تصنيف هذه العناوين (بشيء من التعسف) حسب دلالتها الاولية او حسب مضمون اشرطتها، الى عناوين فنية واخرى فكرية وثالثة تجارية... إلخ وواضح ان مثل هذا التصنيف المعياري للعناوين المعتمد اساسا على العنوان المعلن (او على اهميته الموازية في الاعلام الرسمي)، لا يمكن من فهم او تحليل بعض العناوين التي قد تتخذ دلالات لا علاقة مباشرة لها بنص العنوان.

فعنوانا «صيف حلق الوادي» و(بدرجة اقل) «بنت فاميليا» قد اتخذا دلالات ايحائية معيّنة ادركها الجمهور التونسي دون ان تكون نابعة من نص العناوين وانما من المعرفة المسبقة للجمهور بالمخرجين، (1)، ذلك ان هذا الجمهور وخاصة منه الجمهور السينمائي، الذي اقبل، منذ بضع سنوات، على شريط «عصفور سطح» بنهم استثنائي وتفاعل مع «ريح السد» من قبل، على جرأته، بكثير من الحماس وتابع بعد ذلك باهتمام تجربة النوري بوزيد في افلامه التالية وفي الافلام التونسية الاخرى التي شارك فيها، لا يمكن ان يتعامل مع عنواني «صيف حلق الوادي» و«بنت فاميليا» بحياد او براءة. هذان العنوانان قد احالا الجمهور السينمائي الى عالمي المحظور الاخلاقي والمكبوت الاجتماعي والى مجالات متعة معروفة ومطلوبة لا علاقة لها بنصي العنوانين ودلالتهما (خاصة وان بعض الصحف التونسية تعرضت، قبل ترويج الشريطين، الى ما قد يكون فيهما من سواقف وصور «جريئة» ومتحررة).

فالعنوان الاول يمكن ان يصبح تذكيرا ضمنيا، للجمهور باغنية «بساط الريح» لفريد الاطرش التي يتغنى فيها بغزلان تونس على الشطوط تعوم في.. حلق الوادي (2)، اما «بنت فاميليا» فرغم انه عنوان يحتمل عدة تاويلات، فانه يحيل الى لهجة استهزاء عادة ما تستعمل بها هذه العبارة العامية لاستنكار فعل لا اخلاقي صادر عن فتاة مفترض الا يصدر عنها مثل هذا الفعل، فالاغراء في هذا العنوان متعدد الاوجه لكنه يظل اخلاقيا بدرجة اولى (الفعل المشين في حدّ ذاته) (3).

واعتبارا لكل ما سبق ذكره، ونظرا الى ان العنوان اوسع انتشارا من الشريط، وان المتفرج كثيرا ما يحدد، من خلال عنوان شريط معين، ما اذا كان سيشاهد هذا الشريط ام لا وذلك بعد ان يقوم بتحليل سريع للعنوان وما يمكن ان يقدّمه له من توضيحات حول موضوع الشريط اوايحاءات حول طريقة المعالجة، كانت هذه المحاولة التي تتجاسر على احد احدث العناوين السينمائية التونسية («كسوة الخيط الضائع»، سنة 1997) لتحليله (قبل مشاهدة الشريط) وبالتالي دون ربطه بمضمون الشريط.

وتجدر الاشارة الى ان «كسوة الخيط الضائع» هو عنوان او شريط طويل للمخرجة (كلثوم برناز) لا يكاد الجمهورالعريض يعرف عنها اي شيء، وهو لذلك مضطر للتعامل مع هذا العنوان دون اي احكام مسبقة او مرجعيات محددة.

«كسوة..»: عنوان نسائي

ان اول مدخل لقراءة هذا النوع هو الانتباه الى انه بامضاء نسائي. فاذا كان بروز اي عنوان سينمائي لا يزال يعتبر في تونس حدثا ثقافيا «استثنائيا» يستحق الدرس والاهتمام (لانه لا يتكرر الا بمعدّل مرتين في السنة منذ 32 سنة)فان امضاء امراة تونسية لشريط سينمائي طويل أمر نادر جدا يستحق الانتباه اليه، فتونس لم يسبق أن "خرجت" للعالم الا اربعة أشرطة طويلة "نسائية" (4).

وبخلاف «صمت القصور» فان الامضاء النسائي لشريط «كسوة» يعطي للعنوان (وبغير مبرر منطقي) دلالات «نسائية» فتصبح «كسوة» في ذهن المتلقي نسائية حتى قبل مشاهدة المعلّق الاشهاري للشريط والحال ان لفظ «كسوة» في العامية التونسية يمكن ان يدلّ ايضا على البدلة الرجالية الحديثة (Costume).

وانطلاقا من هذا البعد «النسائي» يتحول العنوان الضمني الى اغراء بالكشف عن قصة تفضح من الداخل الكسوة (ورموزها.. الخ) ووعد بتسليط الاضواء على «عالم (ال) فتاة (ال) تونسية في لحظات هامة من حياتها الشخصية وتبشير بحساسية «نسائية» (مرهفة) في تناول موضوع المراة والذي يبدو (من حسن حظ «كسوة») من خلال اخر الافلام التونسية التي اتخذته محورا رئيسيا لها (بنت فاميليا وصمت القصور) ان المراة قد نجحت اكثر من الرجل في التعبير عنه.

وبما ان عنوان اخر شريط سينمائي تونسي «ناجح» كان، اضافة الى اهتمامه بموضوع المراة بامضاء نسائي (صمت القصور لمفيدة التلاتلي سنة 1994) فان «كسوة الخيط الضائع» قد ينطلق لدى الجمهور السينمائي برصيد هام من الاحكام المسبقة الايجابية لمجرّد انه عنوان نسائي (5).

كسوة الخيط الضائع: عنوان ام عنوانان؟

لعلّ اول ما يلفت الانتباه في نص هذا العنوان هو انه متكون من مقطعين مختلفين احدهما رئيسي والاخر فرعي. وهذا في حد ذاته امر نادر في السينما التونسية التي لا تكاد تعدّ، من اصل 70 عنوانا، الا عنوانين من هذا القبيل («كرة واحلام، عبد المجيد الشتالي» و«حلفاوين» و«عصفور سطح») وهو ما يطرح عدة اسئلة: كيف يمكن تاويل مثل هذا الاختيار؟ وهل هو اختيار واع ام اعتباطي؟ هل يعني وجود اكثر من موضوع رئيسي او اكثر من مدخل لقراءة الشريط؟ هل هو دليل تردد امام خيارين ؟ أم أن الامر لا يعدو ان يكون مجرد ثرثرة غير مبررة؟

واذا كان من الصعب الاجابة على مثل هذه الاسئلة من خلال تحليل العنوان فان مجرّد اثارتها من شانه اثراء هذا التحليل وتعميق فهم الشريط، وبالمقابل، فانه من اليسير ملاحظة تاكيد العنوان على وجود ازدواجية ما وتبدو هذه الازدواجية متعلقة بامرين مختلفين بدون رابط منطقي واضح بينهما، فالعنوان الفرعي يبدو مستقلا عن العنوان الرئيسي الى درجة يمكن معها الاكتفاء باحدهما عنوانا رسميا للشريط.

فهل يتعلق الامر بعنوانين مختلفين ومستقلين عن بعضهما البعض في مقام لا يحتمل اكثر من عنوان واحد ام أن الامر مجرد وجهين (هويتين) لعملة واحدة؟

للاجابة عن هذا السؤال ينبغي تحليل كل من المقطعين ثم البحث عن الرابط بينهما.

تحليل مقاطع العنوان

يتكون نص العنوان من مقطعين هما:

أ. المقطع الاول: مثقل بالدلالات

لقد جاء لفظ كسوة (العنوان الرئيسي للشريط الذي يكتفي به عدد من الصحفيين ومن الجمهور بديلا عن العنوان الرسمي)، لفظا واحدا ونكرة، ولعل التعريف بالالف واللام قد حذف لكي لا يصبح العنوان من صنف العناوين المعهودة في السينما الوثائقية (6) وليؤكد ان الشريط يتعرض الى قصة كسوة معيّنة ولعل هذا المقطع يرفض لنفس السبب ايضا التعريف بالاضافة ليكون اكثر «روائية» وتشويقا واوسع جمهورا.

اما من حيث الدلالات والايحاءات، فان لفظ «كسوة» يحيل الى عوالم متعددة ومتداخلة لعل اهمها: اللباس (التقليدي) والجسد (النسائي) والاحتفال (بالزواج)، ذلك ان كلمة «كسوة» تستعمل عادة للدلالة على صنف من اللباس النسائي التقليدي الذي ترتديه المراة التونسية ليلة زفافها (كسوة العروس) او اثناء زواج احد المقربين.

وتكاد كل المحاور التي تحيل اليها «الكسوة»، وخاصة منها ثالوث اللباس والجسد والاحتفال، تلتقي في كونها تعبّر عن مظاهر اشكالية (aspects problématiques) لهوية جديدة ممزّقة بين هويتين متصارعتين (احداهما تقليدية والاخرى حديثة) وهي مظاهر تختزل بعض ابرز اوجه الصراع بين هذين الهويتين والذي يتخذ اشكالا سريالية في بعض المناسبات الاجتماعية (مثل الزواج) التي تكاد تنتفي فيها المسافات الفاصلة بين ماهو موغل في التقليدية وما هو في قمة الحداثة، وبين ما هو شخصي الى ابعد حد (الفرح والسعادة والجسد..) وماهو اجتماعي وبين ما هو فردي بحت وما هو جماعي وبين ما هو ديني (الفاتحة)، وما هو علماني (المهر المحدد قانونيا بدينار واحد) وبين ما هو اخلاقي وما هو غير ذلك... الخ، فالكسوة تختزل في كل تلك المفارقات وتقف وسط كل تلك المتناقضات بمثابة حدود وهمية، اذ تتميز بانها:

- احد "الشروط الاجتماعية (الضمنية) للزواج"، فالزواج التونسي (سواء أكان تقليديا او حديثا) لا يكاد يصح بدون هذا اللباس (التقليدي) الذي يفرض حضوره حتى في احد اشكال الزواج المدني الذي تحتضنه البلديات ولوقت قصير.

- لباس تقليدي «محايد» من حيث دلالاته (وربما لذلك عرف كيف يعايش الحداثة)، فهو يرمز الى التقاليد دون ان يضفي عليها بعدا مقدسا او فلكلوريا (الملية) او دينيا (الجبة)... الخ، وهو ما يترك المجال واسعا للتعامل النقدي مع هذا اللباس وما يمثله (ومع الماضي عموما).

- لباس خليع اذ انه بقدر ما يستر ارجل المرأة بقدر ما يكشف صدرها وذراعيها (وهو امر متفق عليه ومقبول اجتماعيا من طرف جل العائلات بما في ذلك اغلب العائلات المحافظة) وهو اذ يخلع عن المراة بعض ثيابها فانما يخلع عنها بعض (اوكل) الوصاية الابوية التي حتى وان تمت احالتها لاحقا الى الزوج فانها تتعرض بمناسبة ارتداء الكسوة (وحسب طبيعة الكسوة ودرجة سفورها) الى زلزال عنيف جدا (يعلّق جزئيا ومؤقتا هذه الوصاية ويغيّر طبيعتها وحجمها واحد اطرافها).

- لباس ثقيل (ثقل التقاليد) ومتعب يكاد يمنع المراة من الحركة العادية (من المفارقات ان التقاليد التونسية تخصص عدة ايام لتزين وتهيئة جسد المراة لشهر العسل وتفرض عليه

قبيل «الموعد الحاسم» كسوة ثقيلة يمكن ان تترك من التعب والالام ما قد ينسيه اي حس جنسي!).

- يعتبر حلما (فنتازم) نسائيا صرفا لا علاقة (مباشرة) له باحلام الرجال ذلك ان الفتاة (التقليدية) هي التي توقف احلامها عادة على «كسوة» الزواج التي تكاد تختزل جل احلامها الجنسية والنفسية والمادية والاجتماعية ذلك ان بعض مخلفات الحياء الاجتماعي تجعل فارس احلام الفتاة التونسية لا ياتي في المخيال النسائي التقليدي على حصانه الابيض وتجعل الزواج قيمة شبه مجردة تكتفي المراة عادة بالتبشير ببعض رموزه، لذلك تختزل احلام بعض الفتيات (ودعاء بعض الامهات) في كسوة (او حنة) العرس او في اي شيء اخر له علاقة بالاحتفالات التي تسبق الزواج.

- لباس «لا طبقي» باعتبار ان جميع شرائح المجتمع تستعمل نفس العبارة للدلالة على نفس الشيء تقريبا والذي يظل متشابها في الظاهر حتى وان اختلفت مكوّناته وقيمته المادية، فهو لباس مستعمل من طرف مختلف شرائح المجتمع (الحضري)، ويمكن اعتبار «الكسوة» على قدر من «الشعبية» سواء كدال او مدلول (بخلاف عبارة شيشخان مثلا والتي تنتمي ايضا الى عالم الزينة النسائية ولكنها نخبوية تستعمل لدى فئة معينة وتدل على شيء نخبوي وشخصي ونادر وخالد وثمين..).

- ذو لون ابيض، في اغلب الاحيان، وهو لون يحيل عادة الى جملة من الرموز الايجابية التي تتخذ في هذا السياق ابعادا اخلاقية واجتماعية واضحة (العذرية والنقاء والطهارة) ويمكن اعتبار ان الايحاء بالالوان من خلال العناوين امر نادر ورشيق وقد تكون فيه اشارة مقصودة الى اهمية (الخيال) البصري في الشريط واعلان لطموحات «سينمائية» متطورة وتلويح بمنهجية ايحائية تقطع مع (العناوين ذات) الخطاب المباشر.

- لباس مغر جنسيا: فبالاضافة الى شكلها الخليع، فان الكسوة تستوجب عادة بعض مظاهر الزينة وعدد من ادوات الاغراء الجنسي (حنّة و«حرقوس» وقيافة وحلاقة وعطورات واكسسوارات ملابس وخاصة حرية وجرأة تعبير الجسد عموما وملامح الوجه بصفة خاصة..)، فمن الناحية الوظيفية البحتة، تهدف الكسوة الى لفت الانتباه والى اغراء الزوج جنسيا والى ابراز جمال العروس (مع الاشارة الى ان مفهوم الجمال يميل عادة في مثل هذه المناسبات الى الاقتراب من مفهوم الاغراء الجنسي).

وإذا كانت الكسوة (كمدلول) اداة «للاغراء الجنسي»، و(لفت الانتباه) فمن الذكاء التسويقي اعتماد هذا اللفظ في العنوان على امل ان يختلط لدى الجمهور الدال بالمدلول فيصبح للدال وبالتالي للعنوان بعض من الاغراء (الجنسي) الخاص بالكسوة.

- شيء عادي، فالكسوة ورغم قيمتها (الكرائية) الباهضة ورغم ارتباطها بمناسبات استثنائية، تعتبر «شيئا» عاديا اذ تلبسها اي فتاة تقريبا ويقع (في اغلب الاحيان) تاجيرها دون اعارة اي اهتمام الى كونها «عذراء» ام لا، ولذلك لا يمكن ان ترتقي الكسوة الى مستوى البطولة (خاصة وانها بدون تعريف او نعت بخلاف صفائح النوري بوزيد الذهبية او عرس الوحيشي القمري..) الا كرمز مكثف لجملة من الافكار والاحاسيس والتي لا يمكن كشفها الا من خلال تحليل كامل العنوان بشقيه الرئيسي والفرعي.

فهل ان العنوان الفرعي سيفك رموز العنوان الرئيسي ام سيزيدها غموضا وتشويقا؟

ب- المقطع الثاني: او **فن الاغراء**

يواصل المقطع الثاني من العنوان السير في نفس اتجاه التشويق والتلميح والاغراء الذي سلكه العنوان الرئيسي مع تأكيد خاص على البعدين الروائي والرمزي، وقد جاء العنوان الفرعي، مختلفا كليا عن العنوان الرئيسي، فهو مذكر (فالخيط اسم مذكر بخلاف الكسوة) ومعرّف ومنعوت غير ان كل ذلك لم يقدم اي اضافة الى المقطع الاول اذ انه لم يزد الكسوة اي رونق او كمال او اثراء بل زادها تفكيكا وابهاما وغموضا (الضياع).

وهو ما يدفع للمغامرة بالبحث عن مدلول هذا المقطع (الخيط الضائع) في الثقافة الشعبية عموما واللغة العامية تحديدا. ففي اللغة العامية يمكن ان يحيل اي حديث عن «الخيط الضائع» الى امرين:

- ضرورة البحث عن «راس الفتلة» لفهم كل ما قد يبدو1 معقدا (او مخبل في كبّة)، ذلك ان«معالجة» الامور المعقدة تتطلب ادراك ما هو الاهم والتمييز بين الاصل (السبب) والفرع (النتيجة)، والتحصن بقدر من المنهجية التي تقوم على بدايات وافتراضات ثابتة (وجود راس الفتلة) وعلى خطة عمل واضحة (كانك خيّاط تبع الغرزة) قصد بلوغ هدف محدد (راس الفتلة).

وهنا «راس الفتلة» (او الخيط الضائع) لا يحيل الى موضوع بعينه بقدر ما يشير الى منهجية عمل (او بحث) باتجاه هدف واضح ودقيق (راس الفتلة او الخيط) انطلاقا من اشكالية قائمة (الضياع).

- ان الجهد المشار اليه سابقا للبحث عن الخيط (او عن راس2 الفتلة) قد يتبيّن لاحقا انه عديم الجدوى او ذو نتائج متواضعة اذا انتهى الامر على معنى المثل الشعبي «حل الصرّة تلقى خيط» وهنا تصبح الاشكالية مزدوجة: وجود الخيط وقيمته. فبخلاف وجود راس الفتلة الذي يمكن اعتباره ايجابيا (يترتب عنه بداية الحل او الانارة)، فان وجود الخيط في هذا المثل الشعبي رمز للسلبية ولكل ما قد يبدو مهما او معقّدا او مصيريا وهو في حقيقة الامر تافه ووضيع وغير ذي معنى (فوجود الخيط هنا يعني بداية المراجعة النقدية).

اما اذا «تحل الصرة ما تلقاش خيط» (لان الخيط ضائع)، فتلك اما قمة المأساة او هي اقصى درجات التشويق وهي في جميع الحالات دليل على وجود خطأ منهجي في البداية (الافتراضات الاولية) التي قد تكون بحاجة الى مراجعة جذرية.

ولعلّ اختيار كلمة ضائع بدل مفقود يعود الى ان الاولى تحتوي دلالات اكثر درامية وقوة من الثانية من حيث المعنى (فقد اي غاب في حين ضاع بمعنى هلك وتلف) ومواقف اكثر نقدا من حيث الصيغة (ضائع اسم فاعل والمفقود اسم مفعول)، غير ان ما يلفت الانتباه هو ان النعت الوارد في صيغة اسم فاعل (ضائع) يوحي بوجود فعل وفاعل والحال ان الامر يتعلق بالضياع (اي الفعل السلبي والعشوائي المساوي وظيفيا للا فعل واللافاعل) في عنوان لا فعل فيه.

ويتخذ غياب الفعل اهمية خاصة لان «المسافة» الفاصلة بين مقطعي العنوان اي بين الكسوة والخيط (الضائع) تبدو كبيرة جدا وغامضة وبحاجة ماسة الى فعل يوضح العلاقة المفترضة بين المقطعين.

العنوان الكامل أو الفعل الغائب

بناء على ما سبق، يتخذ العنوان دلالات ومعاني «استفزازية»، فالعنوان رغم بساطة كلماته ووضوح هدفه (الخيط في العنوان هو البطل المبحوث عنه) والافصاح عن اشكاليته (الضياع)، فإن صيغته الثنائية المفروضة دون اي تبرير واضح تصدم الجمهور.

فالعنوان «الاصلي» يفترض اضافة كلمة جوهرية يبدو انها حذفت لتاكيد اهميتها، اذ العنوان لا يستقيم معنا دون كلمة (او علامة) تربط بين مقطعيه اي بين الكسوة والخيط (الضائع) وتجعلهما «يتعايشان» (في العنوان) بصفة «معقولة» وواضحة ومتوازنة، وهو ما يجعل الجمهور يختار احد امرين:

- التمسك بنصف العنوان فحسب، واعتبار النصف الباقي من قبيل الحشو.

- او القيام بنفسه (بصفة واعية او لاواعية) بالربط بين المقطعين، وحينها يصبح للعنوان معاني جديدة ومتعددة.

ولعل اكثر ما يمكن ان يستفز الجمهور في هذا العنوان اضافة الى غياب الفعل (وتقديره بحث) هو ارتباط هذا الفعل (غير المعلن) ارتباطا وثيقا بهدف بسيط ودقيق (هو احيانا رمز الدقة: الخيط) ليس له من التعريف غير الضياع وبذلك يصبح الفعل (البحث) مغامرة صعبة او مستحيلة وهو ما يجعل هذا العنوان مثيرا ومشوقا ومغريا.

وفي حالة الجمع بين مقطعي العنوان يفقد الخيط قيمته المجردة كخيط ليصبح رمزا لذلك العنصر الاولي الضروري لبناء شيء استثنائي (الكسوة).

واعتبارا الى ان العنوان جعل الكسوة تسبق الخيط، يصبح للخيط اضافة الى دلالته المادية كعنصر بناء دلالة منهجية كعنصر تفكيك لهذا «البناء» الاستثنائي (الكسوة الجميلة التي اريد لها ان تكون تعبيرا ظاهريا عن اقصى درجات الفرح والسعادة.. وهي المكبّلة بثقلها وبرموزها لجسد المراة ولفكرها).

فالخيط هنا، موال للكسوة يصبح دعوة لتفكيكها (7) اي دعوة لـ«تفريك الرمانة» على معنى المثل الشعبي المعروف، بل يمكن اعتباره دعوة لتفكيك كل ما هو رمز للهوية (الذاتية والجماعية) او عنوانا للسعادة (المفترضة) ولكل ما هو واجهة جميلة ومنمقة بصفة مصطنعة (الكسوة) تختفي وراءها بعض المسلمات الاجتماعية والتقاليد التي قد تكون بحاجة الى مراجعة.

فالعنوان اذن عميق الدلالات ويحتمل قراءات مختلفة خاصة وان الكسوة (رمز التقاليد والجسد النسائي المحتفل به) متقدمة «زمنيا» (في العنوان وفي الواقع) عن العناصر الاولية المؤسسة لها (الخيط)، فالخيط هو ماضي الكسوة وجزء من تاريخها وبذلك فان الانتقال من الكسوة الى الخيط هو دعوة الى تسليط الضوء على الماضي (المؤسس للحاضر) كما انه دعوة الى الاهتمام ببعض الجزئيات «الاصولية».

فترتيب عناصر العنوان قد جاء:

- في المستوى الاول لقراءة نص العنوان والمعتمد على الناحية البصرية: بطريقة تشبه ما يعرف في لغة السينما بـ«زوم الى الأمام» (كسوة ثم خيط اي الكل ثم الجزء).

- اما في المستوى الرمزي، فيمكن اعتبار ان هذا الترتيب هو بمثابة «زوم الى الخلف»(باتجاه البحث عن الاصول المؤسسة للكسوة: الخيط).

فالمتلقي للعنوان ينتقل بين هذين «الزومين» المتعاكسين الى

ان تنفجر في وجهه، وعند مستوى الكلمة الاخيرة من العنوان قنبلة التشويق، ذلك ان التدرج من المقطع الاول الى الكلمة الاولى من المقطع الثاني هو انتقال من الكل (الكسوة) الى الجزء (الخيط) او من الحاضر الى الماضي وهو ايضا تدرج من المبتدأ الى ما يفترض انه خبر) تدرج عادي وسلس الى حد كبير غير ان النعت الذي «يقفل» نص العنوان يصدم المتلقي باشكالية الضياع (ضياع الخيط).

واذا كان العنصر المؤسس للكسوة ضائعا، فان الكسوة في العنوان لا تتعرض الى مساءلة نقدية حول صفاتها (فقط) بل الى مساءلة حول وجودها الفعلي.

فكيف توجد كسوة خيطها ضائع؟ (كيف استواء الظل والعود اعوج؟). فالعنوان اذن وخلافا لما قد يعلنه لا يحتفل بالكسوة (وكل ما يمكن ان تمثله من تقاليد)، وانما يدعو الى تفكيكها الى عناصرها الاولية بحثا عن عنصر ضائع يفترض وجوده (قد يكون هذا العنصر الصغير الضائع هو السعادة الضائعة تحت وطأة عدة عوامل لعل اهمها الكسوة، وما قد تكون تمثله من تقاليد وحضور لا عقلاني للماضي).

عنوان تونسي

كل ما سبقت الاشارة اليه يؤكد بان العنوان ذكي في اثارته لاهتمام الجمهور التونسي واستفزازه ودعوته اياه الى نوع من المشاركة في لعبة البحث عن عنصر هام (ولكنه ضائع) انطلاقا من كل معروف (ولكنه نكرة).

وقد ساعدت «لغة» العنوان في جعله على هذا النحو، فالعنوان بالعامية التونسيةالبسيطة (لم تتطرف لتكون موغلة في العامية مثل بزناس وريح السد وشيشخان.. ولم تحلق في لغة عربية فصحى بعيدة عن الجمهور مثل عرس القمر والخطاف لا يموت في القدس..)، فنص هذا العنوان(كسوة الخيط الضائع) اختير، على ما يبدو، بعناية فائقة ليؤدي نفس المعنى بالعربية الفصحى كما بالعامية.

ويمكن الاشارة الى ان زمن العنوان مثل لغته معلق بين الماضي والحاضر باعتبار ان «كسوة» عبارة عتيقة نوعا ما ولكنها لا تزال مستعملة بكثرة ومفهومة لدى جميع التونسيين، وكل ذلك من شانه اعطاء العنوان انتشارا واسعا سواء في تونس او في الدول العربية.

ويمكن الاشارة الى ان ترجمة العنوان الى الفرنسية ظلت وفية للمعنى التونسي الاصيل بخلاف عناوين اخرى اضطرت للتخلي عن المعنى الاصلي لـلعنوان لفائدة عناوين جديدة للنسخة الفرنسية من الشريط (8).

وعموما يمكن ملاحظة ان العنوان بعيد عن التبسيط المعتاد في اختيار العناوين والذي ينطلق عاد من الشريط لتحتفل باسم البطلة (ام عباس، عزيزة، حبيبة مسيكة..) او بالابطال وصفاتهم او مهنهم «البطولية» (خليفة الاقرع، السفراء، الملائكة، الهائمون، بزناز..) او بالحدث «البطولي» (العرس، انتصار شعب،..) او بفضاءات البطولة (الحلفاوين، حلق الوادي، السيدة،..) او بزمنها (ليلة السنوات العشر، خريف 86..) او بفضاء البطولة مقرونا مع زمنها او مع بطلتها(فاطمة 75 ورديف 54..) او بالافعال البطولية (تحد، عبور، الخ..).

خاتمة : المعلق الاشهاري والعنوان

مثلما كان للشريط عنوانان، فان له معلقين اشهاريين وقد جاءا متواطئين مع العنوان سواء من حيث البحث عن «الاغراء» او «التشويق» او خاصة من حيث التاكيد على ازدواجية الهوية (كل منهما مزدوج اللغة)، فالمعلقان بمثابة وجهين لعملة واحدة تظهر فيهما نفس الممثلة بلباسين مختلفين الى حد التناقض، فقد اختص احدهما بابراز الكسوة (العربي) والاخر اللباس (السوري) لنفس الفتاة.

ومن هذه الزاوية، يمكن اعتبار ان المعلقين الاشهاريين لشريط «كسوة...» متناغمان مع طبيعة العنوان، (ففيهما من التشويق والاغراء وايضا من الفلكلورية و«الوثائقية» بقدر ما في العنوان)، ولكنهما اجابا على بعض اسئلته فانهما يطرحان بدورهما عدة اسئلة (ليس هذا مجالها)، يهمنا منها هنا ما هو مرتبط بالعنوان.

فالمعلقان يؤكدان ان لفظ كسوة الوارد في نص العنوان يعني فعلا كسوة عروس ولكن الصورتين اللتين تضمنها المعلقان وان كانتا مفهومتين من حيث الشكل، فانهما غريبتان نوعا ما من حيث المضمون:

- فمن الناحية الشكلية (حجم اللقطة): لم يقع التركيز في المعلقين على وجه البطلة وانما على كسوتها (التقليدية حينا والحديثة حينا اخر) وذلك في تناغم تام مع العنوان الرئيسي الذي يركز على اللباس. وهذا الحجم يوحي ايضا بان الشريط لا يركز فقط على الوجه (الاحاسيس) وانما ايضا على المحيط المباشر والقريب من البطلة مع التلميح الى وجود نوع من المسافة (النقدية) بين البطلة والمخرجة من جهة والبطلة ومحيطها (المتحرك او الداكن حسب المعلق) من جهة اخرى.

- اما من حيث مضمون الصورتين فانها يصدم المشاهد بما يلي:

- وضع «البطلة» في مواجهة المتفرج بصفة مباشرة (كانما

تنتظر استنطاقها) بحيث يبدو حضورها اهم من حضور الكسوة.

ـ حضور البطلة بشكل منفرد والحال ان «البطولات» المرتبطة بالكسوة (وخاصة الزواج) لا تكون فردية، (تغييب كليا صورة الرجل في المعلق الاشهاري الاول ولا تظهر الا بشكل صغير وثانوي في الثاني).

ـ اخفاء البطلة لعينيها (خلف نظارات شمسية، والحال ان الصورة ليلية، في المعلق الأول وخلف شرود وتحليق بعيد ومتطرف في المعلق الثاني) وهو امر غير مالوف بل وغير منطقي لان اي فتاة (فضلا عن عروس او بطلة شريط) تتفنّن عادة (وخاصة في مثل هذه المناسبات: اي العرس او تصدر المعلقات الاشهارية) في تزيين عينيهاوابرازهما وابراز ما يفترض انه يشع منهما من سعادة او فرح او احاسيس استثنائية اخرى (قد يكون ذلك متعمدا حتى يقع التخفيف من اهمية حضور البطلة وتوجيه نظر المتفرج الى الكسوة).

ـ وجود «العروس» (المفترضة) في وضعيتين لا علاقة لهما بالزواج او بالاحتفالات التي يلمح اليها العنوان فهي:

في المعلق الاول: في سيارة تاكسي (وهو ايضا امر غريب وغير معهود) واقفة من خلال سقف السيارة وكانها تريد بكسوتها التقليدية اختراق سقف الحداثة والاتجاه نحو التفاعل الطبيعي والمباشر مع المحيط الخارجي او تحسس الحركة السريعة خلف اطار «القفص الزجاجي للسيارة المختومة» بعلم تونس.

في المعلق الثاني: في وضعية قعود (جمود)، وبلباس غربي «خفيف» يكشف بعض جسدها، وهي مقطوعة عن العالم الخارجي «بفضل» مسجلة شخصية صغيرة، هي وان كانت رمزا من رموز الحداثة، فانها في نفس الوقت ايضا رمز لمجتمع الوحدة والفردية والاستهلاك (والمظاهر).

ودون تحليل المعلقين الاشهاريين للشريط يمكن الانتباه الى انهما يواصلان ما بدأه العنوان من استفزاز واغراء للمستهلك (وكلمة مستهلك، مكسورة اللام، هي اسم فاعل على وزن مستفعل من فعل مزيد على وزن استفعل اصله الثلاثي هلك) فكلاهما يحاول وضع المستهلك في حيرة من أمره وجعله متلهّفا لاكتشاف حقيقة هذه الكسوة وصاحبتها الغريبة، ودفعه الى حد من الاستفزاز ومن الاغراء، يصعب معه عليه مقاومة فضوله «الطبيعي» والامتناع عن الهرولة لـ«حل صرة» العنوان (ومعلقيه) من خلال «شراء» مشاهدة الشريط.

اذن يمكن اعتبار العنوان على درجة كبيرة من النجاح (نظريا) من حيث وظيفته «الاغرائية» ولم يبق للجمهور السينمائي غير مشاهدة البضاعة على امل الا تكون كل «البهارات» الفلكلورية المرتبطة بالكسوة وخيطها الضائع قد استعملت بشكل سطحي او بعين سياحية، فدلالات العنوان المعلنة والضمنية تثير اشكاليات جدية وخطيرة ومطروحة حاليا بالحاح وهي تتعلق بالهوية والانتماء والمرجعيات.. الخ.

وللاسف فان اغلب الافلام التونسية المنتجة في السنوات الاخيرة بصفة مشتركة (مع الغرب) والتي تعرضت بشكل او باخر الى هذه المواضيع الحساسة، لم تفها ما تستحق من العمق والصدق والنزاهة والاحساس (9).

هوامش ومراجع:

1) فريد بوغدير والنوري بوزيد من اشهر السينمائيين في تونس، والجمهور يعرفهما لا فقط من خلال اعمالهما وانما ايضا من خلال حضورهما الاعلامي القوي والمشاكس وافكارهما حول حرية الصور وحرمة الابداع.. الخ..

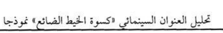
2) ويمكن اعتبار ان المعلق الاشهاري للشريط يؤكد هذه الفكرة، يمكن مراجعة «في ثقافة الصورة المعلق الاشهاري لشريط صيف حلق الوادي نموذجا» سفيان الرقيقي مجلة الحياة الثقافية عدد 85 ماي 1997.

3) وهو ايضا اغراء درامي (صدوره عن شخص مفترض الا يصدر عنه مثل هذا الفعل المشين) واجتماعي (انتماء الفتاة الى فئة اجتماعية «محظوظة»). ويجدر التذكير ان النوري بوزيد استعمل في شريطه السابق «صفائح من ذهب» جملة تفاعل معها الجمهور وغدت شهيرة وفيها نفس القدر من الاستهزاء والاستنكار والاحتقارحين قال يوسف سلطان لخليلته «وتقرّي في الجامعة»!

4) حبيبة مسيكة لسلمى بكار سنة 1995 وصمت القصور لمفيدة التلاتلي سنة 1994 و«فاطمة 75» لسلمى بكار سنة 1975 و«السامة» لناجية بن مبروك سنة 1985.

5) وتتدعم هذه الاحكام الايجابية المسبقة لدى الجمهور السينمائي المطلع، لاعتبارين:

ـ جودة الاشرطة القصيرة التي اخرجتها كلثوم برناز ولعل اهمها «ثلاثة شخوص يبحثون عن مسرح» (42د) و«نظرة النورس» (18د).



- ان المخرجة ليس لديها (نظريا) عقدة اثبات الوجود السينمائي النسائي اذ هي لا تنتمي الى جيل السينمائيات الرائدات بل تنتمي الى الجيل الثاني للسينمائيات التونسيات اللاتي احببن ودرسن السينما واشتغلن بها سنوات طوالا (على غرار مفيدة التلاتلي) بحيث هن في حاجة الى التعبير واثبات قيمة متميزة فنيا وليس مجرد اثبات وجود سينمائي متميز جنسيا.

6) يمكن الاشارة الى ان للمخرجة نزوعا روائيا واضحا في اشرطتها «الوثائقية» القصيرة وفي عناوينها، غير ان عددا كبيرا ممن تم استجوابهم في اطار انجاز هذا المقال اعتبروا ان «كسوة» لا يمكن ان يكون الا عنوانا لشريط وثائقي.

7) بخلاف التحليل، يتميز التفكيك بطابعه «الملموس» وبانطلاقه من النهاية بحثا عن العناصر الاولية اي اعتماده على " الذكاء العلمي " الضامن للنجاعة.

8) مثل ما حصل مع شريط بنت فاميليا اذ تحول العنوان الى «تونسيات» اي انه انتقل من المفرد الى الجمع، ومن الذاتي الى الموضوعي ومن ماهو «بلدي» وخاص الى ماهو تونسي عام رغم وجود جزائرية ضمن البطلات الثلاث للشريط (وفي المعلق الاشهاري)!

9) يبدو ان الشريط لقي اقبالا طيبا في عديد المهرجانات منذ عرضه لاول مرة في مهرجان القاهرة الدولي حيث حصل على جائزة افضل ممثلة (نوفمبر 1997) والمهرجان الدولي للسينما بواشنطن، ومهرجان دمشق السينمائي ومهرجان السينما العربية بمعهد العالم العربي بباريس حيث حصل على تنويه خاص (جويلية 1998) وقد وقع ترشيحه لخمس جوائز من جوائز ام نات للسينما الافريقية بجنوب افريقيا، وحصل اخيرا على جائزة موازية في مهرجان نامير (بلجيكا، سبتمبر1998) غير ان بعض النقاد التونسيين اعتبروا الشريط ضعيفا، يمكن مراجعة سميرة الدامي «كسوة الشريط الضائع» (La Presse بتاريخ 24 جويلية 1998).



رأي

تمفصلات القلق الانساني بين النفسي والوجودي والاجتماعي

نوفل جراد*

لأن الانسان لا يستطيع ان يتقبّل وجوده كمحض واقعة، دأب طويلا على مساءلة نفسه بنفسه والبحث عن اتّزان موضعه في الوجود، ولانّه الكائن المشيع في الوجود القلق والعدم والالم والانشطار، كان وجوده معبّرا عن ذات - مشكلة - مثقلة باعلى درجات التوتّر، تتأمّل سرها المتوسّط عالم الكمالات والجمادات، عالم الالوهيّة والحيوانية.

ويبرز القلق - الاشكال - بوضوح في تجلّيات مختلفة صاحبت الانسان منذ وجوده، محتلا اهتماما رئيسا في سلّم مشاغل الانسانية بما هو شعاع منبثق يلامس ويغيّر، يساعد ويحطّم ذات الانسان الموصولة بالاجتماعي والنّفسي والوجودي والحضاري. فايّ قلق هذا؟ وهل انّ فهم طبيعته ومسبّباته طريق لفضح التواءاته وتشخيص علاته امكان الثّبات على عتبة من عتبات الوجود؟

انّ الانسان كائن قلق، اكثر الموجودات واعمقها خوفا والما وتوتّرا وارهفها حساسيّة واقواها انفعالا. هذا ما يجعل بلوغ مرتبة الاتّزان والتطابق الامثل مع الذات هدفا ليس بالسّهل بمكان بلوغه، الامر الذي يفرض بذل الجهد لولوج حالة مستقرّة منيعة لا تكون فيها عنده الدّائرة مربّعة ولا يملأ الوهم والتوجّس سحابات سمائه في عالم القائم والامكان.

تجلّيات القلق الاجتماعية والنفسية

لا مهرب للانسان من حياة القلق، ذلك الاحساس المتمفصل في منعرجات حياته المادية والروحية، اذ منذ وجوده على الارض، وهو في صراع مكرور ابدا بين الاجابة عن مطالبه الفكرية الرّوحية والمادّية، والوقوف امامها حائرا، قلقا، لا سيّما عندما تصبح هذه الاحتياجات حادّة وملحّة يزداد معها القلق تورّما اذا لم تلب ويصبح سلوك الانسان في حركة دائمة، بين السّعي نحو اشباعها والتّصادم مع نار توتّر القلق عسيرة التّخميد، بما هو مرتبط وناتج عنها.

لذلك يبدو القلق شعورا طبيعيا من ناحية ومرضيّا من اخرى والتمييز بينهما صعب، لانّ الاحاسيس من جهة الصورة يمكن اعتبارها توتّرا ومن جهة الادراك دفعا لتحريك الارادة.

انّه انفعال طبيعيّ - صحيّ او مرضي، شعوري او لا شعوري، ولهذين القطبين ظواهر كالخوف والاحساس بالذنب والشعور بالعجز والمعاناة من بعض الاوهام دون ادراك اسبابها، الى غير ذلك من تجلّيات القلق وتمظهراته والذي لا يعبّر بالضرورة عن صراع قد ينتج عن تحطّم الامال او فشل تحقيق الرغبات فحسب، بل قد تكون في القلق عناصر هادفة تترجم بالعمل المواجه للخطر او عناصر غير هادفة تجد ملاذها في اعتناق القلق.

* أستاذ (باحث).

بالامكان وصف العصر الحديث بعصر القلق والتوتّر الفردي ـ الجمعي مع انه عصر العلوم والتكنولوجيا مهاد الاطمئنان والرفاهية، وانسان اليوم ليس اكثر سعادة من انسان الامس الماضي، للشّواهد الكثيرة التي تشير الى انّ علاقات الافراد تشكو الاضطراب والخوف الى حدّ حياة الخطر والعيش في براثن الوهم الذي يلقي بالانسان في حياة فردانية معزولة، تقطع رباط العمل الجمعي وتفقده الثقة في نفسه وفي الاخرين وتذوّب فعله وتشتّت فكره وشواهد العصر على ذلك كثيرة. ورغم ارتباط ظاهرة القلق بتاريخ الانسان، فانها تختلف في عنفها وضعفها من فترة لاخرى ومن مكان لاخر، ولكن يبدو انّ القلق في العصر الحديث، اصبح يشير الى ظاهرة مرضيّة تنسج خيوطها في خطر يهدّد مسيرة حضارة الانسان.

يسيطر القلق على سلوكنا الانساني الى درجة الخوف الذي يجعلنا نتوارى وراء مواجهة مشاكلنا، فنفسّر او نتكلّم عن القلق بالقلق، فنرى الانسان في وضع مضطرب متوتر بسبب قفزات الحضارة العملاقة في العلم والتكنولوجيا والنظم الاجتماعية والاقتصادية والسياسية، وبسبب انقلاب جملة من القيم اعتقد الانسان طويلا انها ثابتة متماهية مع الوجود البشري وتصعب زعزعتها.

انّ بعض ازمات الجانب السياسي ـ الاقتصادي مثلا، تهدّد مستقبل ومصير الانسان عندما يفقد التّوازن بين ايجاد العمل لكلّ فرد ـ اذا اعترفنا بكونه حقا انسانيّا ـ من غير تضخّم المجتمع الرّأسمالي الصناعي وبين تحقيق الاستقرار الاقتصادي في نفس الوقت، واذا إرتأينا التضحية باحدهما في سبيل الآخر فبأيّهما نضحّي او ماهو السبيل لإلتئام وحدة الاقتصاد واستقرار عيش الانسان؟ اضافة الى تقسيمات العالم الجديدة في شكل اسواق تكون فيها الغلبة للاقوى والاجدر، وتخفي بعض الحروب الباردة في شكل اقنعة تزيد من حدة تضخّم التردّي الاقتصادي ويصبح الاخلاقي والقيمي في عالم الاحتياج والضرورة عملة نادرة. الى غير ذلك من اشكال الأزمات التي تجعل من حضارة الانسان الحالي حضارة ارتباك وازمات متواصلة معقّدة، تؤدي به الى السقوط في مهاو منها القلق، لأنّ مؤشرات الحاضر ومن غير تشاؤم، توحي وتومئ بمستقبل صعب، وذلك ما يدفع الانسان بطبيعة تشبّثه بالحياة وبحثه المستمر عن اسباب الطمأنينة، الى تشكيل نظرة مستقبليّة «قد يتكهّن فيها بواقع يفرح له، ويبتسم منه او قد يتكهّن بواقع عابس ينفر منه، ثم هو في فرحه او قنوطه ما برح عن خياله، وما يترتّب عليه من تخطيط لافعال تلائم مستقبله، فسوف يظلّ معه القلق شارة الخطر معينا ودافعا له نحو تحقيق آماله» (1).

انّ فهم طبيعة القلق يكسب الانسان مفاتيح اقفاله سبيل فضح انثناءآته المتوارية وراءحجبه المعتّمة، لكن بلوغ هذا المستوى من الادراك يبدو صعبا في بعض جنباته، لماذا؟ لتعقّد مكوّناته اوّلا ولسمك طبقاته المشكّلة للقلق ثانيا، ثم ان العديد من التساؤلات يمكن استنتاجها حول وجوده مثلا، هل هو وجود عضوي ام نفسي ام الاثنان معا؟ هل هو استعدادات موروثة يولد بها الانسان مجهّزا ام تكتسب فيما بعد؟ ام انّه نتيجة الانتباه والحذر عند الشعور بالخوف او الخطر؟ ام انّه فقدان توازن النفس والبدن نتيجة الصراعات الداخلية والاستثارات الانفعالية؟ امكان الوقوف على عتباته وامكان البحث عن اسبابه المباشرة او غير المباشرة ماهيته ومحصلة نتائجه.

لذلك اعتبر سيجموند فرويد ان صدمة الميلاد «Choc de la naissance»اساس المصدر الباعث للقلق في نفسية الفرد، باعتبارها صدمة تحوي سلسلة من المشاعر المؤلمة نتجت عن تغيّر بيئة الطفل عند ميلاده وانفصاله عن امّه واستقلاله عنها، وهذه صدمة اولى يتولّد عنها شعور مؤلم يمهّد بالاساس ظهور القلق فيما بعد. وللوقوف على احد اسباب القلق، يربط فرويد بينه وبين اللّيبيدو «Le libido» (الطاقة الجنسية) باعتباره احد مكوّنات الشخصية، القلق حسب هذا الراي ينشأ عندما لا يتمّ الاشباع الطبيعي الجنسي، لانّ الفرد اذا كان في حالة استثارة جنسية قوية ولم يجد اشباعها تختفي هذه الرغبة بعد فترة ويحلّ محلّها شعور بالقلق في صورة فزع. وكلّما كانت هذه الاستثارة الجنسية قوية وتعذّر على صاحبها اشباعها ادّى ذلك الى ظهور اعراض القلق بصورة عنيفة.

يبدو ان فرويد يعتقد ان القلق ماهو الا صورة جديدة نتجت عن الاستثارة الجنسية غير المشبعة، لكنه يرجع منشأ القلق اضافة الى ذلك الى ثلاثة اسباب رئيسية: «القوة الساحقة للطبيعة، محدودية اجسامنا، وعدم كفاية المقاييس المرسومة لنظم علاقات الناس بين بعضهم سواء في العائلة او الدولة او المجتمع (2)».

وبذلك يصبح امكان تشكّل القلق نتيجة لعوامل طبيعية او بيولوجية او اجتماعية، اقتصادية سياسية، او كلّها معا، يحكمها الارتباك بدل التوازن والانفصال بدل التواصل.

هذه العوامل امكان سبيل خلق شخصيات مرضيّة «Personnalités pathologiques» في المجتمع الانساني،

لا تجد فيه ذلك التوازن بين متطلّبات الواقع الخارجي والمتطلّبات الداخلية، فتظهر الشخصية القلقية «Personnalité angoissée» بما هي عرض مرضي وليس مرضا مستقلاّ بذاته، لانه شعور عام مبهم بالخوف والتوجّس والتوتّر، خاصة عند غياب معرفة او ادراك ذلك الخوف، سبب احساسات جسمية متكرّرة بين الحين والاخر على شكل ضيق في الصدر اوالتنفّس او فراغ في المعدة او سرعة في نبضات القلب، الى غير ذلك من الاعراض التي تحيّر صاحبها لعدم تمكّنه من معرفة سببها ومصدرها، الامر الذي يساعد على ظهور بعض الامراض النفسجسمية «Psychosomatiques». «فالقلق هو ردّ فعل امام خطر، وبامكان الموضوع ان يفلت اذا حاول «الانا» ان يتجنّب هذه الحالة بحثا عن الطمأنينة. ويمكننا القول انّ اعراض القلق قد تكوّنت بعد اجتناب تطوّر القلق نفسه، لكن هذا لا يحملنا الى معرفة اعماق الاشياء، اذا من الافضل القول ان الاعراض قد تكوّنت بعد نهاية اجتناب حالة الخطر المعلنة بتطوّر القلق» (3).

اسباب القلق كثيرة ومختلفة في الدرجة والنوع، من شخص لاخر ومن حضارة لاخرى واهم ما يميز هذه «المشكلة» انها تتوسّط المرض والصحّة، اي يمكن ان يكون القلق ظاهرة مرضية كما يمكن ان يكون ظاهرة صحيّة، تلقي الاولى بصاحبها في حياة من اليأس بالصراع مع الداخل النفسي والانكماش العلاقاتي مع المحيط الخارجي، وتدفع الثانية بالانسان بما هي حافز، الى القدرة على الاختيار - وانّ تعدد - مع محاولة كسر التذبذب وبتر التأرجح المعرقلين للاختيار المراد الواضح.

«يلاحظ في حياة الانسان اليومية، ان القلق يتراوح بين الشعور السطحي الغامض بعدم الارتياح، الى اليأس الذي يدفع الى الانتحار، ويتفاوت من الدفع الذي يحمّس المرء لمضاعفة الجهد لكي يواجه العراقيل املا في النجاح، الى المثبط الذي يجعل الحياة ظلاما باردا لا خير ولا امل فيها» (4).

ولذلك يمن ان يكون القلق زائرا خفيف الظل ويمكن ان يكون مستديما ويرجع ذلك بالطبع الى استعدادات الفرد المواجهة لهذا الاشكال بالسعي لفكّ رموزه والانفلات من شراكه وتحريك الدوافع الداخلية لتجاوز العراك الاجتماعي وازمات العمل والبطالة او المادة او العلاقات الاسرية..

مقابل ذلك نجد نفسيّات بعض الاشخاص، ارضية خصبة يتمكّن منها القلق الى حدّ الضيق والانفعال وحدّة الطبع، فنلاحظ علاماته حتّى وان اخفاها صاحبها، (زلاّت اللسان، تحريك بعض اطراف الجسم باستمرار، الافراط في الاغتسال بالماء..) لدى الفقير والغنيّ، المثقف والجاهل، الكبير والصغير، لكن بوجوه متنوعّة ومختلفة. انّ المشاعر السلبية وحالات الفشل الاجتماعية تشكّل خيوطا من الخيبة والصراع والضعف نسيج القلق.

انّ احد اهمّ مصادر القلق، وعي الانسان بوجوده وفنائه، اذ الكائن الواعي كائن قلق «Un être angoissé» وما افتراق الناس في مواجهة القلق عندما يصابون به الا لاختلاف قدرتهم على تحمّله او تخطّيه، فمن تمكن من ادراك ملابساته كان له عونا على تجاوز بعض الوضعيات السلبية النفسية او الاقتصادية او الاجتماعية او الوجودية، وهذا قلق ايجابي. اما من سيطر عليه السلبي المرضي فتلك علامة العصاب «La névrose» التي لا تخيب.

كما يمكن ردّ هذه الاسباب الى بعض الافكار والمشاعر المكبوتة والمواقف اللاأخلاقية التي تزرع الشعور بالذنب على اعتبارها مكروهة او محرّمة، والمجتمع بتقاليده ونظمه واخلاقياته يمنع كل نشاط عيني او مجرّد مخالف للسائد والمألوف، يمهّد ارتباكا نفسيّا يجعل المرء يكبت هذه الافكار اوالوقائع ببذل الجهد والاستعاضة عن التركيز الخلاق بالجري وراء حماية النفس من تهديدات الداخلي والخارجي، فيزداد القلق توتّرا وحدّة ويمهّد السبيل نحو تكوّن أعراض لشخصية قلقية، يمكن ان تأتي في شكل نوبات حادة ينتج عنها الهلع او الانهيار او في شكل حالة اعيائية تسبّب الارهاق والارق والسلوك الالي الثقيل، وتكوّن اعراضا لشخصية اكتئابية «Personnalité dépressive»يصعب الفصل فيها بين القلق والكآبة بما انها انفعالات وجدانية تجاه الشدائد النفسية والصراعات المختلفة منبع الشعور بالبؤس والحزن والضيق الصدري والعجز.. وكلّها اعراض اكتئابية انفعالية تعود الى مجموعة من الامراض العصابية بامكانها ان تشكّل هذا النوع من الشخصية الانسانية، الى جانب الرهابيّة «Phobique» او الهستيرية «hystérique» او المنحرفة «Psychopatique». والقلق الحادّ خاصة في هذه الانواع من الشخصيات يعدّ سببا رئيسا وهاما جدا.

ويحتلّ القلق السلبي - المرضي - في النفس الانسانية حجر زاوية، مثلث هرم الالام والمتاعب الداخلية والانشطار الذاتي سبيل روابط ضدّ مجتمعية، في حياة يغلب عليها الفراغ المتثائب الذي يعشش فيه القلق ويملأه بعصاباته. تتجلّى تبعا لذلك اثار تكبّل القلقي بالتوهّم وتجعله متردّدا حزينا ونشاط جهازه العصبي مفرطا الى حد التوتّر العقلي احيانا، اضافة الى اضطرابات بيولوجية من

النوم وعدم انتظام نبضات القلب والهضم والدورة الدموية ونحوها من الاعراض التي تذهب الاطمئنان وتشتت الذهن في الحركة والعمل، وهذا ما يدفع بالكثير الى الانتحار او الارتماء في احضان الكحول والمخدّرات. . الى حدّ الادمان، فكاكا من وطأة القلق الذي هيّأته حضارة آلوية اساسها النفعيّة والملموسية، كما هيّأته اساليب عيش مجتمعية تغرق القلق في عالم من الايحاء، عبر مختلف النشاطات الاجتماعية، الاقتصادية او العلائقية، الثقافية، اي عبر صور مختلفة تحمله الى تقبّل الايحاءات لان ذهنه مشتت ومذبذب وخوفه من المستقبل الغامض يعطّل تفكيره، فيصبح المنطقي وغير المنطقي عنده في مرتبة واحدة. وعند الخوف يستوي المثقف والجاهل ـ بما انه حالة تكبيليّة للعقل ـ فينفتح الطريق امام الايحاءات ويصبح الانسان مبتلعا لها ويتحوّل وجوده الى وجود حائر تتجاذبه نمطيّات الحضارة كما شاءت، تشكّله كما ارادت لان الشخصية القلقية هنا، عبارة عن كتلة من طين مطواعة يكيّفها الاجتماعي والحضاري بشكل كبير.

يبدو ان منشأ القلق ـ الى جانب المسبّبات الداخلية الفردية ـ متأت ايضا من مرض ثقافة المجتمع بما هي نتاج لنمطية من العيش وإواليّات للمعرفة والتفكير والسلوك غاية في الشدة والتعقيد، اذ التوتّر الاقتصادي مثلا الذي يعيشه الانسان مهما حقّق من ضرورات وكماليّات يحملنا الى عالم براجماتي ـ نفعي صرف بلا صداقات، يفرض علينا الدخول في صراعات مختلة لانّ الثقافة السائدة عزّزت سلوك الاستهلاك واللهث وراء الكماليات وحذّرت من المستقبل الاقتصادي والصحي وافزعت الناس من هموم العيش بصفة مباشرة او غير مباشرة، حتى ان جهاز التلفزيون الذي نتحكّم في استعماله يؤثر بوضوح على الرغبات والامال بفضل صوره المفروضة وخاصة الاعلانات التي تترسّب وتتراكم تاثيراتها في اعماق النفس وتزيد من وطأة القلق ان لم تلبّ او تشبع. «والتلفزيون من اشدّ عوامل تشتيت الانتباه. . والغرق في نتاج وذهن الاخرين. يحدث ذلك الجهاز راحة وهميّة ومؤقّتة» (5).

لذلك يبدو المحيط الثقافي الاجتماعي بؤرة للصراعات لاتكون الغلبة فيها الا لرافع شعار المادة والرقم والكمية. «ان الصراع في ثقافتنا بين المتناقضين واضح: نريد ولا نريد، نقبل ولا نرضى: تشتدّ احيانا الرغبة الايجابية في هدف ما، ثم تشتدّ الرغبة السلبية الرافضة له احيانا اخرى. والشخصية عرضة باستمرار لذلك التجاذب بين القيمة الثقافية الواحدة.

من تلك الصراعات، على سبيل الشاهد، النظرة الى الجنس. .» (6).

نمطية العيش السريعة والمعقّدة في حضارة المؤسسة نموذج المجموعة البشرية، لا يسعها الا ان تزرع القلق بضغطها المستمرّ، هذا الضغط «Stress» كلمة اليوم المستديمة، اذ معظم الاستشارات الطبية والعلاجية تعبّر عن هذه الحالة المتعلقة باهتزازات واضطرابات ترتبط اساسا بظروف الحياة وميكانيزمات العيش المتوتّر حتى في ابسط اشكاله كضجيج الالة والمحرك مثلا.

انّنا بالفعل في عصر الضغط وباء المجتمعات المتطورة واستهلاك المهدّئات، الذي يرتفع بتقدم السّوسيو اقتصادي وتغيّر البيوثقافي، اذ كلما كانت لدينا نتاجات حضارية من اجهزة والات وسيارات حاولنا اكثر ابتلاع اقراص السعادة. . ان الكل فريسة للضغط، وماهو الشيء غير الضاغط؟ حتى وقت الراحة لدينا في اغلب الاحيان لم نعد نتمتّع به، اساليب التسلية اصبحت مملة تسقط بسهولة في القلق لانها تكرار يوقع في التبرّم والملل والخلاء وما الصراع هنا الا صراع ضدّ الزمن. «فلم يعد الطبيب يسألنا: هل تتناولون اقراص منوّمة ولكنه يسأل مباشرة: كم تتناولون من الاقراص المنوّمة كل مساء» (7).

ان الافكار والمعاني المجتمعية المفروضة بقسوة تهيّء شئنا ام ابينا، ارضية الايحاء، ومعظمنا قابل للايحاءات وانعكاساتها. فوسائل الاعلام والاتصال والدعاية والتنظيم الاقتصادي والتشكّل الاجتماعي تمهّد اشكالا معيّنة من الاعتقاد حول نمطيّة الحياة ومعانيها، حول الحبّ، العمل، الاخلاق، الصحة. . . انها افكار ورموز تسبب الضغط بساط القلق، وهذا ما يجعل الانسان في صراع ونزاع مع مجتمعه ووسطه الذي يعيش.

يبدو ان هذه الحضارة قد بنت اساسات قامت على تقاليد وعادات حياة اختلطت فيها الكماليّات بالضروريات وامتزجت الرغبات بالمعاني «عوّضت لا شعوريا عن الانفاق الشديد للطاقة العصبية، هذا الانفاق الذي تفرضه علينا حين تخلق هذه الاقنعة، اقنعة نصف الرّاحةالتي نستطيع ان نضعها على وجوهنا» (8).

انّ الوعي بطبيعة القلق ومسبباته ونتائجه، يبدوانه لا يتم او لا يمكن ادراكه دون فهم الظروف المجتمعية والنفسية ما خلفته حضارة الالة من امكانات ساهمت بشكل كبير في تشظي الذات الانسانية ورجرجتها امام ذاتها المتناهية والموضوع الذي انتجته بيدها.

الموت فوهة بركان القلق

«لو خلا الانسان من القلق لما وقع في التجربة. القلق هو السحر البغيض والجاذبية المكروهة، هو الخوف والتمنّي معا، ذلك هو الضعف الذي يسبق الخطيئة الاولى، فيخيّل الى الانسان انّ المسؤولية تلاشت. القلق هو الجزع الذي يساور النفس فلا تتماسك ثم تهوي، ولا يخلو انسان من هذه الحالة لانها مرافقة للوجود» (9).

القلق سبب رئيس في ظهور السلوك السّيكوباتي «Psychopatique» المرتبط عادة بمصاحبات فيزيولوجية تمهد لاحساس يحاول احتواء الاطمئنان او الرضا خروجا من مملكة الفزع والالتباس، لكنه قد يكون ايضا سببا رئيسيا معينا لا عدوّا، خاصة في ظروف سوية يحثّ فيها المرء على التعلّم توافقا مع تموّجات بيئته ودفعا نحو الادماج المجتمعي بترا للفردانية والانعزال. ويصبح القلق شارة التنبيه الواضحة لجزء من حقيقة الوجود الانساني خاصة عندما يكون دقيقا محرّكا للادراك وملامسا لكيان الباطن برفق، وعندما يكون مريعا نابعا من فكرة الموت في انواعها الناشئة عن التفكير في المصير والمستقبل، يمزّق الكيان ويرعده. هذا قلق متواجد عند كل الناس حتى اكثرهم طأنينة لانه متّصل بالحاضر قائم في الآن «L'instant» مصدر الشعور بالعدم.

فالانسان لا يقلق عادة من اشياء مضت، وانّما المستقبلي بكل غليان عناصره المجهولة يسبب هذا القلق، حتى مكروه الماضي لا يولّد هذا الاحساس الاخوفا من تكراره في المستقبل.

وان اشار القلق الى المستقبل فانه يتواجد في الان الحاضر كبرهنة شفّافة غير سميكة تشعرنا بثقل الزمن حتى لا نكاد نشعر بمروره او سيلانه، «فالقلق هو الذي يسمح لنا، في راي هيدجير وكير كيجارد، بفهم امكانية الانتقال من الامكان الى الواقع وذلك بفضل فكرة العدم: اذ العدم شرط للوجود العيني، نظرا الى ان هذا الانتقال لا يتم الا بتحديد الامكان وتعيّنه، وتحديده معناه حدّه، وحده معناه نفيه، ونفيه لا يتمّ الا بفكرة العدم، باعتبار انه الغير المطلق: فالعدم اذن هو الذي يسمح بالانتقال من الامكان الى الواقع» (10).

واذا بلغ القلق حدوده القصوى شعرنا بان الزمان حبس سيلانه وهذا هو الشعور بالان الذي لا يتحرّك فيه الزمان ولا تجري فيه حركة. انه شعور يتشكّل في حالة القلق المريع اين يتمطّط الزمان ويطول. ولكنه يحدّ ويقصر في حال الطمانينة والسرور.

ان القلق من الموت، اعنف انواع القلق في حياة الانسان بما هو سحق لامكان الوجود في العالم وليس مجرّد اختيار لامكانات او تخلّ عن اخرى، وهذا ما يعطيه طابع احتلال حجر زاوية هرم القلق الانساني بأكمله.

ويصاحب قلق الموت شعور بالطمانينة لحصول السّكون والانقطاع، وهذه الطمأنينة نشعر بها عند الموت على «نحو دنيوي وآخر ديني. اما الدنيوي فهو الذي اشار اليه ابيقور في قوله: انه لا داعي للخوف من الموت اطلاقا، اذ طالما كنّا نحيا فالموت ليس شيئا، واذا متنا فلن نكون بعد شيئا، ولذا فهو لا يعنينا في شيء. اما الديني فهو القائم على فكرة الاخرة، وان الموت باب يفتح على الابدية والنعيم المقيم» (11).

يبدو هنا ان الحياة ما بعد الموت ان وجدت فهي منفذ لعالم اخر، وان لم توجد فالانسان هو البرهان الوحيد على وجود العالم.

ولكن يبقى الموت مشحونا بتوتّره وعنفه مهما حاول الانسان الخلاص او الفرار من هذا القلق المحتوم طابع الوجود الاصيل، اذ قلّما تسمع شخصا يقول انا اموت، بل عادة ما يقول كلّنا نموت وهذه «الـ «كلّنا» يحتمي بها الانسان للاندماج في الكلية، استبعادا لشبح الموت واغراقا للشخصية الفردية في الجمعية، اذ كل انسان يحاول الاختباء وراء كل البشر.

ان الموت همّ الناس جميعا وليس احدا بالذات بالرغم من كونه حادثة تتم بشكل فرداني الى ابعد حدّ لان الشعور بالموت لا يمكن ان يشارك احد الاخر فيه او ان يتحمّل عذاباته وجراحاته فيقوم بالموت عوضا عنه. «مشكل الموت مشكل الوجود بكليّته، والوجود بالنسبة للانسان هو ان يلقي بنفسه الى الامام تجاه امكاناته.. والموت بدون شكّ محصلة الامكانات.. والانسان كائن مقدّر عليه الموت» (12).

ان قلق الموت شعور فرداني كاشف عن وجود ذاتاني في اوضح واجلى صوره، مداره الموت والعدم، اذ تصوّر الذات في صيرورة العدم كشف للوجود الانساني في هذا العالم وكشف للعدم الذي يدفع نحو احتضان اكبر استيعاب لمفهوم الحرية بما هي قلق دائم، ذائب - مختلط بوجود اللاشيء او العدم المنزلق بين السّبب والمسبّب، بين العزم والفعل. ان هذه الحرية عنوان عراك مستديم في مملكة يقودها القلق ولا يسمح للانسان - السفينة - ان يستريح في مرافئ الوجود». ان القلق طبيعة ملتبسة يعتبرها كير كيجارد اعلان للحرية وتجليا لكمال الطبيعة الانسانية» (13).

انّ بعض الاشكالات الانطولوجية المتعلقة بالموت لا

تقتصر على ذلك الحدث البيولوجي حدّ الحياة اخر لحظة، بل تكشف لنا عن قلق الذات الانسانية المترجرج المهتزّ المحتضر الذي يحمل موته بذاته، موت اقصى الامكانات ذاتية وخصوصية لان تعويضها غير ممكن من قبل اي احد ما دمنا نفقد تجربة الموت العدم المتضارب مع تجربة الوجود في العالم عكس الفناء.

الألم والخوف قلق

لئن كانت تجربة الموت فردانية الى اقصى حدّ، فان الاحساس بالالم كشف لوجودنا الفردي ايضا في قسوة تقطع الرابطة مع الكون وتشعر الانسان بذاتيته حينما يقذف به الوجود بكل عنف وشدّة، الامر الذي يكشف الفارق بين اللّذة والالم باعتبار ان اللذة بطبيعتها باسطة «Expansif» والالم دفع للارتداد الى الذات اساس الوجود الفرداني. لذلك يخلق الشعور «بالسعادة نوعا من الانسجام مع الوجود، اما القلق الذي ينشئه الالم، يقوقع الانسان نفسه ويجعله منطويا على ذاته حتى يتأمّل بانتباه نيرانه الباطنيّة التي لا يشاركه في معاناتها احد، انّه يشعر بوجوده الفردي لحظة التالم الذي يكشف عن وجود «الانِّية» المنفصلة عن العالم الخارجي الذي يضغط عليها، وهنا تشعر الذات بنفسها من حيث تاصّلها في الوجود وحضورها امام العالم الخارجي. لذلك نشعر بالوحدة عندالقلق كما نشعر بها عند الالم ايضا بما هي حالة انفصال عن الكون بالرغم من ذلك التاصّل في اعماقه، ولا تزيد هذه الحال الى الشخصية الانسانية الا تجربة في الحياة محصلة اخطاء ارتكبت والام ورّمت داء القلق.

وتدفع التجارب الاليمة بالانسان نحو الاندماج في صميم الوجود فتتحول الى زخم ثرّ باطني تتسلّح به الذات في المستقبل امام الهجمات المستجدّة، لذلك قد لا يصبح الالم ورما خبيثا يجب استئصاله لمخلّفاته الذهانية والعصابية، بل قد يتحول الى دافع يزيد حياتنا خصوبة ويصقل شخصيّتنا «ولكن بشرط ان نجعل منه تجربة ذاتية تزيد من عمق حياتنا الباطنة وتكون اداة تربية لنفوسنا» (14).

وتشعر الذات بالقلق نتيجة الالم المنبثق من عدم تحقّق الامكانيات التي تجري خارج الذات، ومن المقاومة التي تصدّ هذا التحقق فيحصل التألم الذي يختلف نوعا ودرجة تبعا للرقي الحاصل في سلّم الكائنات، فأعلاها تطوّرا اكثرها تالّما وادناها في هذه المراتب اقلّها تالّما وبالتالي قلقا.

انّ تضخّم الالم وتطوّره مرتبط بحضارة الانسان نفسه التي مهّدت الامكانيات للتحقّق اكثر بفضل الثورات العلمية والتكنولوجية والصناعية، فتكبر تبعا لذلك الملاقاة اكثر عند المقاومة فتبرز المعاناة ويتشكّل الالم وتزداد الشخصيات القلقية في الوجود اكثر.

ان الحد من تحقيق الامكانيّات مصدر اساسي لحدوث التألم وطابع اصلي لترسّخ القلق في الذات الانسانية، لاسبيل بمكان للقضاء عليه الا ببتر مصدره او التخلّص منه تحقيقا للامكانات. وهذا القلق الحاصل لا يعني بالمرة خوفا من العالم الذي ارهقه بالعذابات والالام، ما دام قلقا يعبّر عن ماهيّة انسان واعد بذاته الحرة الباحثة عن مثال للوعي للتوافق معه. هذا الشكل من القلق «يختلف جذريّا عن الخوف، تلك الرهبة وذلك الضعف امام شيء من العالم بما هو تهديد لنا او لحياتنا، لكن القلق وعي بقلق ذات تجاه الحرية» (15) التي تلقي بالانسان في عالم من الاحساس الاليم والنبيل وتدفع به نحو الاختيار ما دامت النهاية تقود كل اختيار، وهذا قلق وجودي عبّر عنه سارتر وهيدجير وكيركيجارد وغيرهم كثير * ان القلق الوحودي لا يعتبر نوراستينيا «Neurasthénie» (نهك عصبي) موهنة بل تجل خاص وصارخ لمعركة يومية مع الحياة تحقيقا للحياة نفسها.

وان تمكّن الانسان من تحديد موضوع الخوف فانّ القلق الناتج عنه يعسر تحديد موضوعه لما يحدثه من رهبة وتوجّس وتوتّر، ولا ملاذ للانسان الا الاختباء وراء الناس والارتماء في المعية ولكن الانفلات او الهروب منه صعب لعالميته. وان اختلف الخوف عن القلق فانه يبقى سببا هاما في تشكيله بالرغم من معرفة وتحديد موضوعه على عكس القلق الذي يغلب عليه الانتشار والانزلاق المباشر من موقف معيّن، فاستجابات الخوف تدفع الفرد نحو الابتعاد عن الموضوع المخيف او اختفاء الموضوع نفسه، ولذلك يصبح الخوف في وجه من وجوهه حافزا للجهود، متحكّما في تصويب التصرّف مع الموضوع المخيف، كضرورة مواجهة وضعية قتال او هروب من خطر او بحث عن ردّ الطمـأنينة للذات.. ولكن استجابات القلق تطول مدّتهافي الزمن، الامر الذي يجعل امكانية ارتباطها بمنبّهات مثيرة غاية في الحدة، تحدث الاضطراب والارتجاج بما يؤدي الى تشكّل سلوكات وانفعالات تبحث عن استجابات غير مناسبة، مفككة لا صلة لها بالموضوع، بعيدة عن ذلك التكيّف البيئي المدرك لملابسات الظروف... والذي من شانه ان يضبط ويوجّه القلق ويحوّله الى اشعاع مفيد بوصفه نذير خطر ينشط الكائن ويحرّك سواكنه. وعند تجلّي القلق الناجم عن توتّر او تالّم او خوف.. يتضح للفرد دور الوسائل الدفاعية او ميكانيزمات الدفاع «Mécanismes de défense» كالاسقاط اوالنسيان او الازاحة او التحول او النكوص.. لان هذا التّجلي او

الظهور شارة الخطر القائم، والسلوك الدفاعي يمكن ان يكون وقاية او منعا او اعتراضا للخطر بما هو جملة من الاواليات الباحثة عن جلب الامان للذات والدافعة باكبر قدر ممكن لترسّبات وتراكم الاخطار. انها وسائل دفاعية يحتفظ بها الكائن حتى يغمره احساس بالامن والطمأنينة خاصة عندما يحسن استخدامها اذ «يمكن ان تعدّل من الاثار السلبية للقلق وتمنع ظهورها، ومع ذلك لابد لنا ان ندرك انّ الدفاعات تقوم لغرض واحد فريد هو الحيلولة دون القلق او الخفض من حدّته» (16).

لو تأمّلنا جيّدا حياة الانسان الشخصية لألفينا ماهية يحرّكها جزع وطمأنينة، انقباض وانبساط، تقلّص وامتداد ولوجدنا انها تتأرجح بين الذاتي المحض والموضوعي الخالص، بين النفس والعالم، باحثة عن طمأنينة وارتياح يبدّدان سحابات افرزها قلق من الموت وقلق من الالم وقلق من الخوف، وقلق وجع الانسان في الوجود. وحضارة الانسان بكبرى تجلياتها الاجتماعية والنفسية والوجودية زادت من حجم القلق طابع الوجود الاصيل، وقذفت بالانسان في عالم يفرض مواجهة الواقع وادراك ملابساته وتمظهراته فكاكا من وطأته وهروبا من حياة فيها القلق ملك. فبقدر وعي الانسان بأواليّات عصره وحدود وجوده، لا يمكنه ان يقضي على القلق تماما وانما في الامكان على الاقلّ ان يتخلّص من سلبياته ومضاعفاته.

الهوامش:

1) محمد ابراهيم الفيّومي: القلق الانساني، دار الفكر العربي القاهرة، 1985، ص 63.

2) Sigmund freud: Malaise dans la civilisation, traduit de l'allemand par: ch. et J. Odier, presse universitaire de France, 1971, p32.

3) Sigmund freud: Inhibition, symptome et angoisse, traduit de l'allemand par Michel Tort, presse universitaire de France, Paris, 1968, P52.

4) بوعلّو الازرق: الانسان والقلق، سينا للنشر، مصر، 1993، ص 59.

5) علي زيغور: التحليل النفسي للذات العربية، دار الطليعة بيروت، 1978، ص203.

6) علي زيعور: الجراحات السلوك والفكر في الذات العربية: المركز الثقافي العربي، بيروت، 1992، ص109.

7) جاكلين رينو: دليل لمقاومة الضغط والاجهاد والتوتّرات، ت: سمير الشيخاني، دار الافاق الجديدة، بيروت، 1993، ص9.

8) ر.م البيرس: سارتر والوجودية، ت: سهيل ادريس، منشورات دار الاداب بيروت، 1964، ص99.

9) بولس سلامة: الصراع في الوجود، دار الكتاب اللّبناني، بيروت، 1973، ص171.

10) عبد الرحمان بدوي: الزمان الوجودي، مكتبة النهضة المصرية القاهرة، 1945، ص152.

11) عبد الرحمان بدوي: نفس المصدر، ص155.

12) Roger verneaux: Leçons sur l'existentialisme et ses formes principales; imprmerie pierre Téqui, Paris (s.d), p76

13) Emmanuel Mounier: Introduction aux existentialismes, édition Gallimard, france, 1992,p51.

14) زكريا ابراهيم: مشكلة الانسان، دار مصر للطباعة (د.ت)، ص 36.

15) Collete Audry: Sartre et la rélalité humaine, Edition Seghers, France, 1966; p35.

* انظر: Paul Foulquié: L'existentialisme, presse universitaire de France, paris, 1949, p.p 56-64.

ملف

كيف فهم علماء الإسلام الظاهرة اللغوية؟ وكيف وظّفوا هذا الفهم

عزالدين الكبسي*

اضحـت اللسـانيات la Linguistique في عصرنا الراهن، علما قائما بذاته، له اسسه وقوانينه ومجالاته. لكن هذا العلم لم يخلق من عدم، ولم يكن مجرّد طفرة طفت على السطح دون ان تسنده تجارب سابقة عليه، مهّدت له الطريق حتى وقف على قدميه. وقد كان لعلماء الاسلام مشاركة فعّالة في بلورة هذا العلم لاتّصاله بالمصدر الاول في الاسلام ونعني به «القران». ونحن اذ نكتب عن مشاركة علماء الاسلام في هذه الدراسات لا نبغي من وراء ذلك اظهار تلك النظرة التقديسية التي تقول بانّ علماءنا لهم اليد الطولى

في جميع الميادين الحياتية عامة والعلمية خاصة، وانما هدفنا الوحيد يتمثل في ابرازها لهم حتى تكون لنا لبنات نبغي استغلالها ـ كما نستغل ما وصلت اليه البحوث والدراسات الانسانية الحديثة ـ لنقيم صرح مستقبلنا على اسس ثابتة وننطلق من ارضية صلبة ونساهم مثل بقية الشعوب بدورنا في النهوض بالحضارة الانسانية كما فعل اسلافنا تحت ظل راية الاسلام.

وليست اللغة من القوالب الجامدة المغلقة بل انها تساير الحياة في تغيّرها وتجدّدها لذلك نلاحظ استحداث كلمات جديدة عند كل اختراع جديد او حدوث ظاهرة جديدة.. ولا تقتصر الوظيفة اللغوية على كونها وظيفة عضوية بل هي كذلك وظيفة عقلية وحضارية، حتى ان البعض من الدارسين اعتبر ظهور اللغة عند الانسان يمثّل فجر الحضارة الانسانية، فالانسان لم يصبح سيد العالم الا لانه قد استطاع ان يقيم بينه وبين العالم شبكة من الكلمات هي بمثابة «وسائط» Mediations فاللغة هي التي مكنت الانسان من تحديد الاشياء وتوضيح الافكار التي تخالجه عن تلك الاشياء. وتلك ميزات الانسان عن سائر الكائنات.

دوافع التفكير في الظاهرة اللغوية:

تميزت الحضارة العربية الاسلامية بميزة بارزة تتمثّل في اعطائها اللغة القيمة المركزية. وهذه الظاهرة ـ في الحقيقة ـ موغلة في التاريخ، غذّاها الاسلام ورسّخها عندما نزل القرآن مساوقا لهذه النزعة وذلك باعطائه اللفظ المكانة الرئيسية وهذا ما استقرت عليه اراء المفكرين منذ فجر الحضارة الاسلامية وفي مقدمتهم الجاحظ (159 ـ 255 هـ) في رسائله، والقاضي عبد الجبار (320؟ ـ 415 هـ) الذي قال: «.. وعلى هذا الوجه اجرى تعالى عادة الرسول ﷺ في ان خصه بالقرآن الذي هو مشاكل لصناعتهم وطريقتهم غير خارج عن الامر الذي يشتدّ به اهتمامهم ويقوى له افتخارهم، وتظهر فضائلهم ومحاسنهم لكي تقل الشبه للعارف المقدّم فيعرف اضطرار المباينة.. ولان وجه الاعجاز فيه لا يتغيّر كما ان شريعته لا تزول على الاوقات». (1)

* أستاذ أول - باحث.

وبعد ان تقدمت الفتوحات الاسلامية، وتوسّعت رقعة الوطن الاسلامي اختلطت الاجناس المختلفة الوافدة، متّحدة في الدين مختلفة في اللغة، اذّاك خشي على العربية، لغة القرآن من الفساد بعد ان دخل عليها اللحن. لذلك اتجهت جهود اللغويين الى ضبط اللغة العربية وتقنينها في منظومات حتى يسهل اخذها للمتعلمين: «فكان من ذلك جميع تراثهم اللغوي في النحو والصرف والاصوات والبلاغة والعروض.. ولكنهم تطرقوا الى التفكير في الكلام من حيث هو كلام اي في الظاهرة اللغوية كونيا (2). فكما نلاحظ من خلال هذا الاستشهاد، لم يقف العلماء عند حدّ وضع نظام اللغة بل تعدّوه الى ما هو اهمّ: «ولئن ورد ذلك جزئيا في منعطفات علوم اللغة العربية وخاصة عندما فلسفوا منشأ نظامها وقواعدها فوضعوا علم اصول النحو، فانهم دوّنوا ذلك خصوصا في جداول تراثهم الاخر غير اللغوي اساسا..(3). وهذا يفسرانّ العرب لم يتّجهوا في ابحاثهم الى: «علم تقني منطلقه وغايته نظام اللغة العربية في حد ذاتها لا غير» (4). كما ذهب الى ذلك بعض الدارسين جهلا او تجاهلا - او انهم لم يجشّموا انفسهم مشاقّ البحث المعمّق، اذ انّ تفكير العرب في الظاهرة اللغوية لم يرد في ابحاث مختصة مما يسهل اخذه، بل ورد مبثوثا وموزّعا في بحوث بعيدة كل البعد عن البحوث اللغوية مثل الموسوعات والرسائل الكلامية والفلسفية.. فاين يتجلّى هذا الفهم؟

كيف فهم المسلمون علاقة الانسان بالظاهرة اللغوية في ابحاثهم؟:

ان المتامّل في تراث التفكير الاسلامي يدرك بدون عناء ان رجاله كانوا على يقين من ان الانسان يتميز عن بقية الموجودات باللغة ولعلّ ذلك مستنتج من القرآن الذي زخر بهذا المفهوم للانسان: «الرحمان علّم القران. خلق الانسان علّمه البيان» (5) و: «ألم نجعل له عينين ولسانا وشفتين»(6).. فاللغة اذن - كما فهمها مفكّرو الاسلام - هي الحدّ الفاصل بين الانسان وبين بقية الموجودات وهي الخاصيّة التي تميّزه عنها وتسمو به لتبوّئه المكانة الارقى وتجعل منه قطب الرّحى ومركز الكون وهو مصداق قوله تعالى: «ولقد كرّمنا بني ادم وحملناهم في البرّ والبحر ورزقناهم من الطيبات وفضّلناهم على كثير ممّن خلقنا تفضيلا» (7) وتكاد تكون جلّ التحديدات للانسان - ان لم نقل كلّها تدور في هذا الحيّز، وهذا ما حدا بفخر الدين الرازي (543 - 606هـ) عند استنطاقه للاية الكريمة: «وآتيناه الحكمة وفصل الخطاب»

فاللغة اذن - كما فهمها مفكّرو الاسلام - هي الحدّ الفاصل بين الانسان وبين بقية الموجودات وهي الخاصيّة التي تميّزه عنها وتسمو به لتبوّئه المكانة الارقى وتجعل منه قطب الرّحى ومركز الكون

(8) الى الاستطراد قائلا: «انّ اجسام هذا العالم على ثلاثة اقسام، احدها ما تكون خالية عن الادراك والشعور وهي الجمادات والنباتات، وثانيها التي يحصل لها ادراك وشعور ولكنها لا تقدر على تعريف غيرها الاحوال التي عرفوها في الاكثر وهذا القسم هو جملة الحيوانات سوى الانسان، وثالثها الذي يحصل له ادراك وشعور ويحصل له قدرة على تعريف غيره الاحوال المعلومة له وذلك هو الانسان، وقدرته على تعريف الغير الاحوال المعلومة عنده بالنطق والخطاب»(9).

فاشتراك الادميّ والبهيمة في عنصر الحيوانية عند التعريف انما هو مجرد اشتراك تفرضه مقتضيات التصنيف المتدرج في الكائنات اذ ان مصطلح الحيوان راجع الى الحياة، وتبعا لذلك يقوم بالحركة والنشاط الجسميّ. لكن استئثار الانسان بالكلام يعزله عن بقية الموجودات. وبناء على ما تقدّم يكون الكلام: «جوهر الانسانية في الانسان» (10) ومنطلق الانفصال بينهما اذ: «في الكلام فضل الانسان عن سائر الحيوان وتكريم الخالق له» (11). فاذا سلمنا بأن البعد اللساني هو البعد الاساسيّ في اظهار الخصوصية الانسانية وابرازها «فقد تعيّن النظر في ملابسات وارتباط الانسان بالكلام من وجهتين: كونية الظاهرة وتهيّؤ الانسان لها» (12) وقد انتبه التوحيدي (312 - 410 هـ؟) الى هاتين الميزتين وضمنهما كتابه

«الامتاع والمؤانسة» وذلك في معرض حديثه عن المناظر التي قامت بين متّى بن يونس (13) وابي سعيد السيرافي (14)، فالخاصية الاولى تضمّنتها مقولة: «. . اذا كانت الاغراض المعقولة والمعاني المدركة لا يوصل اليها الا باللغة الجامعة للاسماء والافعال والحروف، فليس قد لزمت الحاجة الى معرفة اللغة؟ قال: نعم»(15).

واما الميزة الثانية والمتمثلة في تهيّؤ الانسان لها فتبرز في الاستعداد الخلقي - البيولوجي اولا، اذ يتهيّأ الانسان بها بالخلقة والتركيب الى اداء ما لا تتمّ الظاهرة اللغوية الا به وهو حدث التصويت والتقطيع اي ما عبّر عنه ابن جنّي (321 ـ 392 هـ) بـ «قابلية النفوس»: و«يتمثّل ثانيا في الاستعداد بالفطرة والمزاج في اكتساب اللغة» (16) وهذا ما يفسّر ان «علاقة الانسان باللغة هي علاقة بالطبع والاقتضاء» (17). وبما ان اللغة هي السمة التي تميّز الانسان ـ والانسان مدنيّ بطبعه ـ فهي بالتالي القناة التي تصل الفرد بمجتمعه. وقد تنبّه المفكرون المسلمون الى هذه الظاهرة ووقفوا عندها طويلا ونجد في مقدمتهم حازم القرطاجني (ت684 هـ) الذي قرّر ان «. .الكلام اولى الاشياء بان يجعل دليلا على المعاني التي احتاج الناس الى تفاهمها بحسب احتياجهم الى معونة بعضهم بعضا على تحصيل المنافع وازاحة المضار والى استفادتهم خصائص الامور وافادتها وجب ان يكون المتكلم يبتغي اذا افادة المخاطب او الاستفادة منه. . » (18) فهذا المقول يوضّح بشكل جليّ قيمة البعض اللغوي في حياة المجتمعات اذ بفضله تتمّ عملية التواصل والتفاهم بين الافراد بما انهم في حاجة الى التعاون والتآزر لجلب المنافع ودفع المضارّ. فاللغة اذن هي الوشيجة المتينة التي تصل الى الفرد بمجتمعه وهي الاداة التي تمكّنه من التعبير عما في نفسه وغايته من ذلك افهام السامع، وذلك ان وجود الانسان متراهن مع تولّد الحاجات متعذّر خارج حدود اللغة، وهذا ما دفع بالجاحظ الى القول بانّ: «الحاجة الى بيان الانسان حاجة دائمة واكدة وراهنة ثابتة» (19).

فاذا سلّمنا بان الحاجة هي التي ولّدت الظاهرة اللغوية، فهذا يجرّنا الى القول بانّ الكلام مولّد للمنفعة من حيث هو الوسيلة لسدّ الحاجة الفردية والجماعية وهو ما لخّصه ابن مسكويه (320 ـ 421هـ) قائلا: «ان السبب الذي احتيج من اجله الى الكلام هو ان الانسان الواحد لما كان غير مكتف بنفسه في حياته ولا بالغ حاجاته في تتمّة بقائه مدّته المعلومة وزمانه المقدّر المقسوم احتاج الى استدعاء ضروراته في مادة بقائه من غيره. . . » (20) وبمزيد التعمق في استقراء هذا الاستشهاد نستنتج ان البعد اللغوي هو المحدد في بقاء النوع الانساني وهو ما تفطّن اليه ابن حزم الاندلسي (384 ـ 456 هـ) من انه: «لا سبيل الى بقاء احد من الناس ووجوده دون كلام» (21). فاذا افترضنا انتفاء وجود المقوّم اللغوي في حياة الانسان ـ وهو مجرّد تصوّر ذهني ينبني على التجريد ـ فان ذلك سيقودنا حتما الى القول بانتفاء الوجود الانساني. فالبعد اللساني هو الذي يبعث الحركة في الانسان ليتفاعل مع بني جنسه طالما ان الانسان بدون كلام: «كالمقعد الذي يروم النهوض ولا يستطيعه بفقدان القدرة عليه» (22) على حد تعبير ابن خلدون (732 ـ 808 هـ) وهذا يجرّنا الى التصريح بان اللغة هي بمثابة الحد الفاصل بين الوجود والعدم.

كيف وظفوا هذا الفهم لكشف اسرار الكلام؟

من خلال ما تقدم من المقولات والتحاليل، نستنتج انّ اللغة لا يمكن ان توجد الا داخل مجتمع، وقد تنبه مفكرونا ـ وفي مقدمتهم ابن جني (321؟ ـ 392 هـ) الى هذا الجانب فقد: «فهموا قانونا اساسيّا من قوانين حياة اللغة ونعني به ان اللغة لا تكون الا داخل مجتمع ومن ثمّة يمكن فهمها باعتبارها ظاهرة اجتماعية» (23)، وهذا يجرّنا ضرورة الى فكرة مركزية مفادها انّ اللغة تكتسب اكتسابا وليست غريزة فطر عليها الانسان وقد وقف ابن خلدون عند هذه النقطة الفعّالة واثبتها في «مقدمته»: «. . والملكات لا تحصل الا بتكرار الافعال لانّ الفعل يقع اوّلا وتعود منه للذّات صفة ثم تتكرّر فتكون حالا، ومعنى الحال انها صفة غير راسخة ثم يزيد التكرار فتكون ملكة اي صفة راسخة» (24) فهو يقرّر ان حصول الملكة اللغوية يتوقّف على الممارسة والدّربة وقد اهتدت الطرق الحديثة في تدريس اللغات الحية الى هذه الفكرة الهامة فاقامت التدريب على التمارين التركيبية، ويؤكّد ابن خلدون هذه الفكرة في مكان اخر ـ مقتصرا على اللغة العربية كمثال ـ فذهب الى ان: «هذه الملكة كما تقدّم انما تحصل بممارسة كلام العرب وتكراره على السمع والتفطّن لخواص تراكيبه وليست تحصل بمعرفة القوانين العلمية في ذلك التي استنبطها اهل صناعة البيان فان هذه القوانين انما تفيد علما بذلك اللسان ولا تفيد حصول الملكة بالفعل في محلّها». (25) وهذا الشاهد تأكيد صريح على ما اهتدت اليه علوم اللسان حديثا من ان الملكة اللغوية لا تحصل بحذق القوانين وانما تقوم في المتكلّم على السماع والممارسة والتفطن الى خواص التراكيب. وقد قرّر ابن فارس (ت395هـ) ذلك قبل ابن خلدون بقرون حين اكّد بقوله: «تؤخذ اللغة اعتيادا

ولقد بيّن ابن خلدون ان اللغة من الناحية الوظيفية النفسية انما هي طريقة رمزية للدلالة على ما بالنفس من عقل ووجدان ونزوع

كالصبيّ العربيّ يسمع ابويه وغيرهما فهو ياخذ اللغة عنهم على مرّ الاوقات وتؤخذ تلقّنا من ملقّن وتؤخذ سماعا من الرّواة والثقات» (26)

وهناك جانب اخر اهتدى اليه مفكرونا، وهو على جانب كبير من الاهميّة، بما ان اللغة مجرد نظام من الرموز الصوتية فكيف يحصل فهم هذه الرموز التي هي «عبارة المتكلم عن مقصوده» (27) على حد قول ابن خلدون؟ بعبارة اخرى كيف تدلّ اللغة على ما تدل عليه؟ وهذا التساؤل يجرّنا مباشرة الى قضيّة «علاقة اللغة بالفكر» وقد اثار هذه النقطة العديد من علمائنا. فالتوحيدي يؤكد تاكيدا جازما على ما يجري قيامه من صلة وثيقة بين الابنية النحوية والابنية العقلية فهو يقول ان: «. . ما يستعار للنحو من المنطق حتى يتقوّم اكثر مما يستعار من النحو للمنطق حتى يصحّ ويستحكم» (28) وقد اكد ابو حيّان في «الامتاع والمؤانسة» على الصعوبة التي تتخلل هذا العمل حين يقول: «ان الكلام على الكلام صعب. . لان الكلام على الامور المعتمد فيها على صور الامور وشكولها التي تنقسم بين المعقول و ما يكون بالحس ممكن وفضاء هذا متّسع والمجال فيه مختلف فاما الكلام على الكلام فانه يدور على نفسه ويلتبس بعضه ببعضه ولهذا شقّ النحو وما اشبه النحو من المنطق» (29) واذا استبطنّا هذا القول واستنطقناه فاننا نستنتج الانعكاس الذي يقع داخل الحيّز اللغوي بحيث يصبح: «الخطاب موضوعه ومادته كلاهما الكلام» (30) ولقد بيّن ابن خلدون ان اللغة من الناحية الوظيفية النفسية انما هي طريقة رمزية للدلالة على ما بالنفس من عقل ووجدان ونزوع فهو يقول: «. . . . وتجيء الحروف متمايزة في السمع وتتركب منها الكلمات الدالة على ما في الضمائر . .» (31)

خاتمة:

من خلال ما تقدم نستنتج ان مفكري الاسلام كانت لهم نظرات صائبة في علم اللسان الا ان هذه النظرات لم تأت مجمّعة في مؤلفات مختصة وانما جاءت متفرقة ومبثوثة في عديد الكتب بما فيها تلك التي لا تمتّ الى الدراسات اللغوية بصلة. لقد نظروا الى علاقة الانسان باللغة فاستنتجوا ان البعد اللغوي هو المميز للانسان وهو الحدّ الذي يفصله عن بقية الموجودات. واستئثار الانسان بهذه الميزة قادهم الى التفكير في العلاقة الرابطة بين افراد المجتمع فقالوا ان اللغة هي القناة «Canal» التي تصل الفرد بمجتمعه وهي وسيلة التفاهم بينهما وهي المولّد للمنفعة من حيث هي الوسيلة لسدّ الحاجة الفردية والجماعية. واحالتهم هذه النظرة على الاقرار باستحالة الوجود الانساني وانتفائه بدون البعد اللغوي. كما انهم انتبهوا الى ان اللغة هي مكتسب يحصل للانسان عن طريق التدرّب على ما يسمعه من محيطه وتفطّنوا اخيرا الى قضية خطيرة وهي علاقة اللغة بالتفكير.

على ان هذه النظرات تبقى عديمة الفائدة اذا لم تتواصل وما لم تدرس اللغة العربية دراسة موضوعية علمية. وهذه المهمة ملقاة على عاتق مختصّي هذا الجيل - خاصة بعد بان تبلورت عدة مفاهيم نتيجة الخطوة العملاقة التي خطتها اللسانيات وتوفرت الالات - فيواصلون ما وضع اسلافهم لبناته الاولى وبذلك يتسنّى لهم ان يشاركوا في بناء صرح الحضارة الانسانية في عصر الزخم العلميّ، وما ذلك علينا بعزيز لو توفرت الهمم الصادقة والعزائم الصلبة.

الهوامش والاحالات:

1) القاضي ابو الحسن عبد الجبار: «المغني في ابواب التوحيد والعدل «ج: 16 «اعجاز القران» القاهرة 1960 تحقيق امين الخولي ص.ص: 205 ـ 206 انظر كذلك: عبد الكريم الخطيب: «اعجاز القران: الاعجاز في دراسات السابقين» دار المعرفة للطباعة والنشر ـ بيروت الطبعة: 1975/2 ص: 234.

2)د. عبد السلام المسدّي: «التفكير اللساني في الحضارة العربية» الدار العربية للكتاب الطبعة: 1986/2 تونس ـ ليبيا ص: 24.

3) نفس المرجع ونفس الصفحة.
4) عبد السلام المسدي: «الفكر العربي والالسنية» ضمن اشغال ندوة اللسانيات تونس من 13 الى19 ديسمبر 1978سلسلة اللسانيات: 4، ص: 31.
5) سورة الرحمان الايات: 1، 2، 3، 4
6) سورة البلد الايتان: 8-9
7) سورة الاسراء الاية: 70
8) سورة ص الاية: 20
9) فخر الدين الرازي: «التفسير الكبير: مفاتيح الغيب» المطبعة البهية المصرية ط: 1938/1 - (32ج) ج26ص: 187 نقلا عن التفكير اللساني. . ص: 47
10) عبد السلام المسدي: «التفكير اللساني. .» ص: 47
13) هو بشر متّى بن يونس القنائي، كان نصرانيا عالما بالمنطق واليه انتهت رئاسة المنطقيين في زمنه، توفّي سنة 328هـ.
14) هو الحسن بن عبد الله بن المرزبان السيرافي النحوي، سكن بغداد وتولّى القضاء بها، وكان من اعلم الناس بنحو البصريّين توفي سنة 368هـ.
15) ابو حيان التوحيدي: «كتاب الامتاع والمؤانسة» المكتبة العصرية صيدا - بيروت: - 1953 تصحيح وضبط وشرح: احمد امين واحمد الزين ج1 ص: 111
16) عبد السلام المسدي: «التفكير اللساني. .» ص: 49 مع شيء من التصرف.
17) نفس المرجع ونفس الصفحة.
18) ابو الحسن حازم القرطاجني: «منهاج البلغاء وسراج الادباء» دار الكتب الشرقية، تونس 1968، تحقيق محمد الحبيب بن الخوجة ص: 344.
19) ابو عثمان الجاحظ: «كتاب الحيوان» دار احياء التراث العربي لبنان: ط: 3 - 1969 تحقيق عبد السلام هارون، ج: 1ص: 48.
20) التوحيدي وابن مسكويه: «الهوامل والشوامل» نشر احمد امين والسيد احمد صقر القاهرة: 1951 ص6، 7 نقلا عن: «التفكير اللساني». . ص: 51
21) ابن حزم الاندلسي: «الاحكام في اصول الاحكام» مطبعة الامام بمصر ط: 2 (د. ت) ج: 1ص: 29
22) عبد الرحمان بن خلدون: «المقدمة» طبع عبد الكريم وحسن الزين ط: 1979/2 مكتبة المدرسة ودار الكتاب اللبناني ص: 1111
23) عبده الراجحي: «فقه اللغة في كتب العربية»، الطبعة الاولى، دار الكتب المصرية ص: 72.
24) ابن خلدون: «المقدمة ص: 1071
25) نفس المصدر، ص: 1086
26) احمد بن فارس: «الصاحبي في فقه اللغة وسنن العرب في كلامها» المكتبة السلفية القاهرة. 1910 ص. ص: 72 - 73.
27) ابن خلدون: «المقدمة ص: 1056
28) ابو حيان التوحيدي: «المقابسات» نقلا عن: «الفكر التربوي عند العرب» منشورات النادي الثقافي بدار المعلمين العليا - تونس: 1973ص: 358
29) ابو حيان التوحيدي: «الامتاع والمؤانسة» ج: 2 ص 131
30) عبد السلام المسدي: «بنيوية الشمول في اللسانيات العربية» مجلة الحياة الثقافية - ع: 6، 1979 انظر كذلك فصل: الكلام والشمول في كتابه: «التفكير اللساني في الحضارة العربية» ص: 323. . 341.
31) ابن خلدون: «المقدمة» نقلا عن: الفكر التربوي عند العرب ص: 359.

ملف

تشكل مفهوم السنة في اللغة

حمادي ذويب*

المصطلحية اذ يحصر الحقل الدّلالي للاسم في مدلول خاص يؤهله للقيام بوظيفته فتصبح الوحدة المعجمية عبارة عن دال للمدلول الاصطلاحي الجديد كعلامة للمفهوم (**) لا تقبل الاشتراك أو الغموض (1).

إن الوحدة الاصطلاحية علامة ذات ثلاثة أبعاد: بعد لغوي يحدّد قيمتها الدلالية وخصائصها باعتبارها عنصرا داخل النظام المعجمي وبعد اجتماعي يحدد وظيفتها وبعد فلسفي منطقي يعكس قدرة الإنسان على التجريد والسيطرة على محيطه بواسطة أنظمة المفاهيم التي يشكلها.

وعلى هذه القاعدة حاولنا النظر في سيرورة دال السنة ضمن حقله الإجرائي اللغوي الأصلي وصولا إلى انزياحه إثر ذلك إلى الحقل الاصطلاحي.

وما يشرع لنا هذه الوقفة اللغوية ما تفيدنا به اللسانيات من أنه لا يمكن لنا أن نتعرّف على كلمة إلاّ إذا اعتبرناها داخل النظام المعجمي وما يقرره علم المصطلح من أن المصطلح لا يتخلص كليا من دلالته كوحدة لسانية (2).

كما أن المدلول اللغوي لدال السنة كان في بعض الأحيان حجة اعتمدها الأصوليون المختلفون في مدلول مصطلح السنة في قول الصحابي "من السنة كذا" يقول الجويني: "ذهب ذاهبون إلى أن قوله هذا محمول على النقل عن رسول الله... وأبى المحققون هذا فإن السنة هي الطريقة..." (3)

وقدار تأينا أن ننطلق في إضاءة المرجعية اللغوية لدال السنة من مصادرنا الأصولية وردّ التعريفات التي قد توجد فيها الى أصولها لدى اللغريين أو المدارس النحوية. واللافت أن أغلب هذه المصادر إما لم تقف عند تعريف السنة لغة أو شرعا على غرار الشافعي أو ألمت فحسب إلى هذا التعريف وهي حالة البزودي وأبي الوليد الباجي وأبي الخطاب الكلوذاني، وابن حزم أمّا بقية الأصوليين فلم يشيروا إلاّ عرضا إلى هذا التعريف.

وهكذا فأهم نتيجة يمكن الخروج بها هي غياب التنظير المتأني لمصطلح السنة لأن مثل هذا العمل لم يقتحم مجال "المفكر فيه" إلاّ تحت تأثير الفلسفة والمنطق وبروز أهمية الحدود (4).

عندما تكون الوحدة الاصطلاحية مجرد اسم بدون صفة أو تميم (أي بدون تحديد دلالي) فذلك يعني انها نتيجة اشتقاق دلالي. والاشتقاق الدلالي هو انتقاء وحدة معجمية لتصبح وحدة مصطلحية بفعل انزياح الدال المعجمي عن مدلوله وتوظيفه للدلالة على مدلول اصطلاحي خاص.

ان الوحدة الاصطلاحية تكون عادة اسما (بسيطا أو مركبا) هو الوحدة اللسانية المفضلة للنظام المصطلحي. وتضبط عملية المرور من البنى الاصطلاحية الاسمية المعجمية الى النظام المصطلحي نشأة الوحدة

* أستاذ بكلية الآداب، صفاقس.

وقد اتضحت لـدى الأصوليين اتجاهات خمسـة في تحديد الأصل اللغوي لدال السنة أولها (5) الاتجاه الاعـتزالي ممـثلا في القاضي عبـد الجبار (ت 415 هـ) الذي يعـتبـر أنّ السنة مأخوذة من الإدامة (6).

امـا الاتجاه الثـاني فهـو يرجع الى ابن حـزم الظاهري (ت 456 هـ) وهو ينص على أنّ السنة في اصل اللغة وجه الشيء وظاهره (7) محتجا ببيت ينسب الى ذي الرمة نظم على بحر البسيط. تُريك سنة وجـه غير مُقرفة ملسـاءَ ليس بها خال ولا ندبٌ.

في حين أن الموقف الثالث يعتبر ان اصل اللفظ من السنن والاسـتنان (8) وهو الطـريق، ويعـدّ الموقف الرابع تـطويرا للموقف الأخير ذلك أنه يحدّ السنة بالطريقة وضمت لتحتذى ويقتدى بها" (9).

ويتميز الموقف الخـامس الاخير بسـمة التـوفيقية ذلك أن البـزودي (ت 482 هـ) الحنفي يجمـع بين مـوقـفين سـابقين قـائلا: "والسنة مـعناها الطريـق والسنن الطريق ويقـال "سن الماء إذا صبه وهو معروف الاشتقاق" (10).

ولئن كان البخاري شارح اصـول البزودي قد أوّل تعريف البزودي بما يجعـله مساوقا للاتجـاه الاعتزالي (11) فاننا نميل الى اعتبـاره توفـيقـيا لان منطوق خطاب البـزدوي لا يوحي بقصر اشتقاق لفظ السنة على معنى الجريان.

كـمـا أن رأي أصولي حـنفي آخـر معـاصـر للبـزدوي هو السـرخسـي (ت 490 هـ) يدعم هذا الموقف فـهـو يقـرّر أن السنة مـأخوذة من سنن الطـريق ومن قول القـائل سنّ الماء اذا صبه حتى جرى في طريقه وهو اشتقاق معروف (12).

وهكذا يبدو أن الاصـوليين الحنفيين آثرا الجـمع بين موقف الجويني الشافعي الاشعري والموقف الاعـتزالي. لكـن ماهي جـذور هذه الاخـتـلافـات وخلفـيـاتهـا لدى اللغـويين أو في المدارس النحوية؟ ومـاهي عـلاقـاتـهـا بالاتجـاهات المذهبـية للاصوليين؟ وهل وقع استثمارهـا في التعريفات الاصطلاحية لدال السنة؟

لقـد شـد الموقـفـان الاعـتـزالي والظـاهري عن مـواقف بقـيـة الأصـولـيين السنيين وتـتـجلى لنا جـذور الموقف الاعـتـزالي في اطروحات لغويين كوفين. فـالكسائي (13) (189 هـ) يعتبر أن السنة تعني الدوام من قولهم "سننت الماء اذا واليت صبه" (14).

أمـا ابن السكيت (15) (ت 243 أو 244 هـ) فـقد ركـز على معنى السهولة في مادة "سن" وكل صب سهل فهو سن وكذلك "سن الماء على وجهه" (16).

ويعتبر المعجمي الكوفي ابن فارس (17) (ت 395 هـ) في مـــادة سن أن «السين والنـون» أصل واحـد مـطرد وهو جريان الشيء واطراده في سهولة. والأصل قولهم سننت الماء على وجهي أسنه سنا إذا أرسلته إرسالا، ثم اشتق منه رجل مسنون الوجه...

ومما اشتق منه السـنة وهي السيرة... وإنما سـميت بذلك لأنها تجـري جريا (18) وبالرغم من أن معـجم ابن فارس لم يلق اهتماما ذا بال لدى اللغويين المتأخرين فان النص المقتطف منه يعـدّ أهم نص أصّل مـعنى الجريان واليـسـر في مـادة "سن". ووجه أهميته تفرده بجملة من الخصائص منها نظرته التأليـفيـة "الزمانية" والتـاريخيـة فاللفظ كـان يدل أصلا على حقيـقـة حسيـة تتأطر في مـجال الطبيعة هي جـريان الماء في سهـولة ثم انتقل ليـدل على حقيقـة حسيـة تتنزل في مـجال بشري هـو وجه الانسان لـيتجـاوز إثر ذلك مجـال الحس إلى المجاز متمثلا في سلوك الإنسان وسيرته.

فاللفظ (السنة) كان يدل أصلا على حقيقة حسية تتأطر في مجال الطبيعة هي جريان الماء في سهولة ثم انتقل ليدل على حقيقة حسية تتنزل في مجال بشري هو وجه الإنسان ليتجاوز إثر ذلك مجال الحس إلى المجاز متمثلا في سلوك الإنسان وسيرته

ويحـرص ابن فارس علـى تأصيل مـعنى الجـريان في لفظ السيرة، وتؤيد بعض مشتقات مادة "سير" اتجاهه هذا.

أمـا الموقف الظاهري الـذي مـثله ابن حـزم فـقـد وجـدنا جـذوره في مـوقـف صـريح لأبي هلال العـسكري (19) (ت بعد سنة 400) يقول فيـه : "وأصل السنة الصورة ومنه يقال سنة الوجه أي صورته" (20) واستعمال السنة في هذا المعنى عريق ومتواتر في الشعر العربي خصوصا.

وعلى كل فإن الثابت أن مادة سنن لها علاقة لغوية أصيلة بالطريق تتجلى خصوصا في معنيي الوضوح والاتباع. وإذا كانت مرجعية معنى الوضوح حسية بالأساس فإن معنى الاتباع يحيل على السلوك الانساني

كما تطرق إليه أغلب اللغويين بدرجات متفاوتة من التوسع والاهتمام (21) بل إن طبقات ابن سعد تورد خبرا يفيد أن الرسول كان شاهدا على استعمال السنة بهذا المعنى (22).

ولكن اهم من تطرق الى هذا المعنى وتوسع فيه وأيده بشواهد عدّة هو ابن منظور إذ بالرغم من انه استوحى اغلب مادة سنن من "تهذيب اللغة" للأزهري فقد تميز عنه في نقاط منها الاهتمام في صدارة معاني السنة بمعنى الصورة والوجه وما يخصهما من صقالة وأسالة فكأنه يوحي بأن المعنى الأصلي للفظ السنة ليس سوى المعنى السابق. هذا بالرغم من تعريف آخر أورده، فيه تصريح بأن أصل السنة غير هذا، وإنما هو سنة الطريق.

وهذا ما يحيلنا إلى الموقف الثالث لدى الأصوليين، وهو يقرّ أن مدلول دال السنة هو الطريقة تأسيسا على الأصل الاشتقاقي للفظ الذي يعني سنة الطريق.

وأهم حجة تدعم هذا الموقف وتتواتر لدى اللغويين وغيرهم ممن يتبنى هذا الموقف قول منسوب الى نحوي كوفي هو أبو عمرو شمر بن حمدويه الهروي (ت 225 هـ) ينص على أن "السنة في الاصل سنة الطريق" (23).

كما نجد عند لغويين آخرين هذا المعنى دونما إشارة إلى أنه الأصل في اشتقاق لفظ "سنة" (24) أما الموقف الأخير الذي ذهب مذهب الاتجاه السابق فقد انطلق من معنى الطريق لكنه قيده فبعد أن كان مطلق الدلالة على الايجاب أو السلب في الطريق أصبح يعني الطريق النموذجي الواجب اتباعه وبالرغم من عدم وجود نص صريح في أن أصل اشتقاق لفظ السنة يدل على هذا المعنى المثالي والمعياري فمحتوى تعريف اللفظ يخبر عن ذلك. يقول الخطابي (ت 386 هـ) : "ان السنة في اللغة الطريقة المحمودة خاصة" (25).

كما ينص الازهري (26) (ت 370هـ) على ان السنة هي الطريقة المستقيمة المحمودة. وهي مأخوذة من السنن وهو الطريق (27).

والملاحظ انه مثلما اختلف الاصوليون واللغويون في تحديد الأصل الاشتقاقي لدال السنة فإن أصحاب التفاسير القرآنية حدث بين مواقفهم الأمر ذاته. وما يستنتج من خلال العودة الى هذه التفاسير أن الاتجاه المعتزلي الذي يفسر اصل السنة بالجريان والاطراد في يسر قد عرف تأييدا جزئيا ومحدودا بالرغم من امتداده الى عصرنا (28).

اما المعنى الذي رسخه الفكر السني فهو معنى المعيارية، وقد مثله الطبري بتعريفه السنة بأنها "المثال المتبع والامام المؤتم به" (29).

وقد نشأ عن ذلك مفهوم مقابل هو البدعة ؛والبدعة ضدّ السنة... فكل أمر من أمور الدين تقدمت به سنة وإمام ومثال يقال له سنة، وما أحدثه الناس من غير إمام ولا مثال بعد رسول الله فهو بدعة" (30).

وهذا التعريف يتساوق مع المنزلة الأساسية التي منحها الفكر الشيعي للإمام المعصوم بعد وفاة الرسول كما انه يوظف الفهم السني للسنة الذي ثبّته الطبري الحريص كل الحرص على تثبيت الارثوذكسية أي تثبيت التفسير على خط واحد وذلك بواسطة إلحاحه على ضرورة الحفاظ على الحلول والمعاني التي يتبناها اهل الاسلام أو أهل القبلة (31) لقد كان الطبري من جراء وعيه بضرورة توحيد الامة الاسلامية، ميالا الى منهج يمتاز أساسا بالانتقائية لذلك انتخب من بين كل معاني السنة في التراث اللغوي المعنى الذي يلائم غايته الايديولوجية وهو معنى المعيارية لترسيخ ضرورة اتباع كل المسلمين لمنهج واحد، والمقصود طبعا مذهب اهل السنة الذي انتصر على بقية المذاهب وخاصة على المذهب الاعتزالي، واذا كان تعريف الطبري قد وجد من لدن الاصوليين السنيين الصدارة في الاهمية فهل له ما يسنده عند اللغويين؟

لم نجد عند أي من اللغويين قبل القرن الرابع ما يؤيد هذا المعنى المعياري للسنة بعيدا عن كل تاثير من الدين الجديد باستثناء شاهد أورده ابن منظور في مادة "سنن" بنى القوم بيوتهم على سنن واحد أي على مثال واحد" (32) ولكن لفظ "السنن" له معان اخرى وهي النهج والجهة ومحجة

الطريق ومعنى الجريان والقصد، اما بيت لبيد الذي احتج به الطبري ومن سار على خطاه فان لفظ السنة فيه يعني انطلاقا من صدر البيت العرف والطريقة التي يسنها الآباء اي يضعونها ويبتدئون العمل بها.

وما يفيد المعيارية والنموذج في هذا البيت هو لفظ "امام" الذي يعني في كلام العرب النظام والمثال الذي يؤلف بين المختلفين وهو لهم مثال وقدوة (33).

وهكذا فان معنى المعيارية اي الطريقة الايجابية الواجب اتباعها لم يشهد أوجه إلا في صلة بالدين (34) وهذا ما دفع الازهري في معجمه تهذيب اللغة الى توجيه معنى السنة توجيها يرسخ البعد الايجابي ومعنى الاستقامة والطريقة المحمودة (35) وسار الخطابي (36) على منواله فانتقده الشوكاني بقوله "وسواء أكانت الطريقة حميدة أو ذميمة فكلاهما في اللغة سنة" (37).

إذن فان معنى المعيارية لم يلتحم بدلالة السنة في الفضاء الاسلامي الا مع الطبري (اي في النصف الثاني من القرن الثالث) وذلك انسجاما مع مقتضيات تفسير عبارة سنة الله في القرآن التي لم يكن الضمير الاسلامي يقبل أن تفسر إلا من خلال اعتبارها السنة المعيارية المثالية.

والملاحظ أن هذا المعنى تأسس على عملية حصر لدلالة الطريقة في الجانب الايجابي فحسب بعد أن كانت مطلقة الدلالة على البعدين الايجابي والسلبي.

وقد أصل اللغويون المتأخرون معنى الطريقة بواسطة قولة تنسب الى نحوي كوفي هو شمر نعتبرها لا ترقى إلى مجال الحجج القاطعة لعدة اعتبارات (38) وعلى كل فإن الثابت أن مادة سنّ لها علاقة لغوية أصيلة بالطريق تتجلى خصوصا في معنيي الوضوح والاتباع. وإذا كانت مرجعية معنى الوضوح حسية بالأساس فان معنى الاتباع يحيل على السلوك الانساني (39) ويبدو أن معنى الاتباع تنامى مع الزمن حتى أصبحت السنة تمثل مجموع العادات والتقاليد والأعراف الموروثة عن الماضي والتي تتبع مثل القوانين، وأصبحت هكذا كل الأعمال في الحاضر تقاس بمدى موافقتها لهذه السنة: المصدر الأوحد للشريعة التي يعدّ اطراحها خطأ جسيما (40) مما جعل السنة تشكل عائقا هائلا امام كل تجديد وكان يكفي لرفض أمر ما أن يوسم بأنه ابتداع وإحداث وبدعة (41).

اذن ما يمكن استخلاصه مما تقدم أن دال السنة قد تحول من الحركة الى الثبات لاعتبارات مذهبية عقائدية ولغوية تبدّت أساسا من خلال التفاسير التي ثبتت دلالة السنة في معنى المعيارية في حين أن اللغويين وإن لحقهم تأثير حركة تثبيت معنى اللفظ خصوصا بعد القرن الثالث فانهم حافظوا عموما على التعدد الدلالي الذي كانت تمثله السنة في اصل تداولها اللغوي عند العرب.

كما برزت هذه الاعتبارات المذهبية من خلال تفضيل المتأخرين من اللغويين والنحويين المذهب المدرسي النظري الذي تم له الانتصار وهو مذهب البصريين على مذهب الكوفيين الذي كان يتجه الى واقع الاستعمال اللغوي ويوجه عناية خاصة الى فروق اللغة وتعبيرات اهل البادية في اشعار الجاهلية (42) ولعل هذا الامر هو الذي يفسر عدم الاهتمام بمعجم مقاييس اللغة لابن فارس بالرغم من طرافة الكثير من نصوصه واجتهاداته.

ان المتأمل في مادة سن يلحظ من خلال التعابير المتداولة لدى العرب تمحورها حول معاني الحركة والجريان والنشاط والفعل المنتج للحياة (43). لكن هذا المعنى همش بالرغم من الاهمية التي اكتسبها لدى المدارس الفقهية القديمة قبل الشافعي من خلال مفهوم العمل الجاري أو السنة الحية. فماذا يراد بهذا المفهوم؟

الهوامش والمراجع

(**) ماذا نعني بلفظ مفهوم في علم المصطلح؟ تتأتى إشكالية هذا اللفظ من استخدامه في فروع معرفية متباينة ضمن العلوم الانسانية أو العلوم الصحيحة. أضف إلى ذلك أنه يستخدم بدون تحديد المقصود منه. ومن المفيد أن نلاحظ أن كل مفهوم يتضمن مستويين على الأقل يمكن اكتشافهما من خلال ترجمة كلمة "مفهوم" إلى الفرنسية أو الانجليزية عن طريق كلمتي "Concept" و "Notion" والترجمة الأولى "Concept" تعبر عموما عن مرجع تنظيري مجرد هو التصورات الفكرية العامة لمواضيع الفكر الانساني أما الترجمة الثانية Notion فتحيل عادة على مرجع مادي أو نظري له تعبير مادي. راجع: عثمان بن طالب: علم المصطلح بين المعجمية وعلم الدلالة فصل في كتاب جماعي "تأسيس القضية الاصطلاحية" ص 90.

(1) المرجع نفسه: ص 81

(2) المرجع المذكور: ص 96

(3) الجويني ، البرهان في أصول الفقه : 649/1 .

(4) ظهرت منذ منتصف القرن 3 هـ رسائل فلسفية في الحدود وبرزت منذ النصف الثاني للقرن 4 أولى التاليف الخاصة بتعريف ألفاظ الحديث مع أبي محمد الرأمهرمزي (ت 360) في كتابه المحدّث الفاصل ثم توسمت لتشمل مجال الاصول : الفقه واصول الدين، والملاحظ أن الفقهاء الرافضين للمنطق تشبثوا بلفظ التعريف في حين أن الاشاعرة المتاثرين بالحركة الفلسفية فضلوا كلمة الحدّ وألفوا رسائل في الحدود وضمنوا مقدمات مصادرهم الاصولية فصولا تحدّ الحدود، وهي حالة الباجي والكلوذاني انظر : M.A.S Abdelhaleem : Early Islamic Theological and juristic terminology, Bulletin of The school of Oriental and African Studies, University of London . Vol L IV. Part 1. 1991.

(5) اعتمدنا في ترتيب هذه المواقف تاريخ ظهورها .

(6) نقل هذا التعريف عن القاضي تلميذه أبو الحسين البصري المعتمد في أصول الفقه 367/1 .

(7) ابن حزم، الاحكام في اصول الاحكام 43/1 .

(8) الجويني، البرهان في اصول الفقه 649/1

(9) الكلوذاني، التمهيد في اصول الفقه 65/1 وانظر ايضا أبا الوليد الباجي، إحكام الفصول في أحكام الاصول ص 173 .

(10) البزودي، أصوله 551/1-552

(11) يقول الشارح "والسن الصب برفق. . . فان اخذت السنة منه فاعتبار ان الماء ينصت ويجري فيها حريان" : المصدر المذكور 551/2-552 .

(12) ابو بكر محمد بن أحمد السرخسي: أصول السرخسي (جزءان) . 113/1-114

(13) الكسائي: نحوي كوفي فارسي الاصل، أخذ عن الخليل الذي أشار عليه بأن يتبدّى ليحذق عن الأعراب اللغة الفصيحة، بروكلمان: تاريخ الأدب العربي 197/2-198

(14) نقل هذا الموقف الشوكاني في "ارشاد الفصول الى تحقيق الحق من علم الأصول" ص 33 .

(15) ابن السكيت: أبو يوسف يعقوب بن اسحاق. تتلمذ على الكسائي. ينتمي في النحو الى مدرسة الكوفة لكن كتبه المعجمية وشروحه تصله أكثر بمدرسة البصرة، وهو بذلك يمثل التوجه التوفيقي لمدرسة بغداد، تعلم اللغة الفصيحة عن الأعراب، بروكلمان المرجع المذكور، 205/2 .

(16) ابن السكيت، إصلاح المنطق ص 378 .

(17) أبو الحسين أحمد بن فارس بن زكريا: اعتنق في البدء المذهب الشافعي ثم تحول عنه الى المالكية. درس على والده كتاب اصلاح المنطق لابن السكيت. كان له عقل مستنير فمن اللافت انه في القرن 4 هـ الذي سيطر فيه سيبويه والنحو البصري استعاد ابن فارس حرية فكر اعلام الكوفة وبعث من جديد المناقشات النحوية من خلال كتابه "كفاية المتعلمين في اختلاف النحويين" . انظر ترجمته ب د. م . إ (ط 2 بالفرنسية). فصل "ابن فارس لـ هـ. فلايش. (H. Fleisch) . 787/3 .

(18) ابن فارس معجم مقاييس اللغة، 61/60/3 .

(19) ابو هلال الحسن بن عبد الله بن سهل: تتلمذ على ابي احمد العسكري الذي انتهت اليه رئاسة الحديث في اقليم خوزستان. من اهم مؤلفاته: كتاب الصناعتين، الفروق في اللغة، جمهرة الامثال، انظر ب د. م. إ. (ط 2 بالفرنسية) 1960. فصل "العسكري" لـ "فوك" (Fuck) 734/1 .

(20) العسكري، الفروق في اللغة، ص 220

(21) انظر على سبيل المثال حجة على هذا المعنى بيت للنحوي الكوفي ثعلب (ت 291) نظم على بحر المتدارك يقول فيه:

بيضاء في المرآة سنتها : في البيت تحت مواضع اللمس.

(22) سأل الرسول قوما، من مرّ بكم؟ فأجابوه: مرّ بنا دحية الكلبي وكان دحية تشبه لحيته وسنة وجهه بجبريل، محمد ابن سعد، الطبقات الكبرى 422/3 .

(23) لسان العرب. 400/6

(24) راجع، ابن السكيت، تهذيب الألفاظ، ص 38 حيث يورد بيت شعر تعني فيه كلمة سنن : الطريق وصفحة 471 : يقال تنحّ عن سنن الطريق. . . : عن متنه وقصده.

(25) ارجع الى الشوكاني، ارشاد الفحول، ص 33 .

(26) الأزهري: أبو منصور محمد بن أحمد بن الأزهر. معجمي عربي. وصلنا معجمه تهذيب اللغة. وأهم خاصية لهذا المعجم أنه يواصل الطريقة التي أقرها الخليل في كتاب العين. اعتمده ابن منظور في اللسان مصدرا اساسيا، انظر بـ . د، م إ، (ط 2 بالفرنسية)، فصل الازهري "لـ ر. بلاشير" (R. Blachere) 845/1 .

(27) الازهري، تهذيب اللغة، 301/12 .

(28) يعرف الطبرسي (ت 548 هـ) احد كبار علماء الشيعة الامامية، السنة بـ "الطريقة او العادة الجارية وانها في الاصل الاستمرار في جهة" ويحاول أن يخرج هذا المعنى من خلال عدة مشتقات من مادة سن، يقول: ومنه السن واحد الاسنان لاستمرارها على منهاج، والسنان لاستمرار الطعن به، والسن

استمرار الطريق انظر : مجمع البيان في تفسير القرآن، 205/4.
كما يذكر فخر الدين الرازي المتكلم (ت 606هـ) وجوها ثلاثة في اشتقاق لفظ السنة يصرح في اثنين منها بمعنى الادامة والجريان ، انظر مفاتيح الغيب (المعروف بالتفسير الكبير) . 54/3 . وانظر كذلك رشيد رضا (ت 1935/1354) الذي سار على منوال الرازي : المنار، 140/4.
(29) وقد احتج ببيتين من الشعر للبيد بن ربيعة العامري تأييدا لتعريفه اشهرهما البيت 81 في معلقته.
من معشر سنت لهم آباؤهم ولكل قوم سنة وإمامها. (الكامل)
انظر تفسير الطبري 91/4 والزوزني، شرح المعلقات السبع ص 161.
(30) أبوحاتم أحمد بن حمدان الرازي (داعية اسماعيلي ت 322 هـ) : كتاب الزينة في الكلمات الاسلامية العربية، ج 3 ضمن الغلو والفرق الغالية في الحضارة الاسلامية ص ص 249-251.
(31) هذان التعبيران يتيحان له أن يتجاوز مسألة الخلاف الناجم بين المسلمين من شيعة وسنة ومعتزلة وخوارج مع العلم انه كان حريصا على وحدة المسلمين راجع : محمد أركون : من الاجتهاد الى نقد العقل الاسلامي ص 43.
(32) اللسان، 401/6.
(33) قال لبيد (الوافر) وإن كنت إمامنا ولنا نظاما. وكان الجزع يحفظ بالنظام. انظر اباحاتم الرازي : كتاب الزينة ص 253.
(34) يقول الاخفش بطريقتكم المثلى اي بسنتكم ودينكم وما انتم عليه ؛لسان العرب 155/8 (مادة طرق)، لم نتمكن من تحديد الشخص المقصود من بين الثلاثة المعروفين بهذا الاسم وهم الاخفش الاكبر (ت 177 هـ) الاخفش الاوسط (ت بين 210 و221) والاخفش الاصغر (ت 315) انظر بـ د. م. إ (ط2 بالفرنسية) فصل الاخفش" لبروكلمان وشارل بلا (Brockelmann- ch. Pellat). 331/1.
(35) تهذيب اللغة : باب السين والنون. ص ص 98-306.
(36) الخطابي : حمد بن محمد بن ابراهيم ابو سليمان الخطابي، من مؤلفاته : غريب الحديث، شرح البخاري راجع ترجمة في السيوطي : بغية الوعاة في طبقات اللغويين والنحاة ص 239.
(37) الشوكاني، ارشاد الفحول . ص 33.
(38) يقول شمر: السنة في الأصل سنة الطريق وهو طريق سنه أوائل الناس فصار مسلكا لمن بعدهم. وأول من نقل هذه القولة الأزهري في تهذيب اللغة ، وأخذها منه ابن منظور ليضمنها مادة سنن في لسان العرب ثم انتقلت إلى تاج العروس للزبيدي الذي اعتمد معجمه بصفة جوهرية على لسان العرب فهل يمكن أن نثق بنقل التهذيب والحال أن مادة "سن" في هذا المعجم تبرز بعد صاحبه عن الموضوعية بمحاولة تثبيت معنى المعيارية في الأصل اللغوي لمادة سن انسجاما مع اتجاهه السني.
كما أن هذه القولة لا تنسجم مع الاتجاه العام لمدرسة الكوفة، كما لم تنسب إلى أي مصدر اخذت منه ولم نجدها في اي المعاجم التالية : جمهرة اللغة لابن دريد والصحاح للجوهري والمخصص لابن سيده (ت 458 هـ) ومقاييس اللغة لابن فارس وأساس البلاغة للزمخشري.
وكل هذه المعطيات تضعف من حجية القولة وتضاعف إمكانية وضعها خصوصا إذا عرفنا أن شمر ألف كتابا كبيرا في اللغة لكنه بخل به فلم يسمح لأحد من أصحابه بنسخه فكان مآله الضياع بعد موته. ارجع إلى : بروكلمان: تاريخ الادب العربي ، المرجع المذكور، 201/2-202
(39) انظر قدامة بن جعفر (ت 337 هـ) : جواهر الالفاظ ط أ مصر 1932.
- باب في أسماء الطريق وصفاته : الطريق السبيل. . . والسنن والمستن، وسنن الطريق: واضحة ص 15.
- باب في معنى سلكت سبيله : وعلى تلوائه وحذوه. . . وسننه وسنته ص 28.
- باب ارتسام الخطة والامر باتباع المنهج : اعمل بما رسمته ومثلته وحذوته. . . وسننته ص 322.
(40) أجناس جولد زيهر : العقيدة والشريعة في الإسلام ص ص 223-224
(41) انظر 26-27 J. Sahacht : Introduction au Droit Musulman, Paris, 1983; PP
(42) بروكلمان : تاريخ الادب العربي، ص ص 201-202
(43) انظر في لسان العرب معاني لفظ "سن" في التعابير التالية : من الابل : ساقها سوقا سريعا . وقيل السن : السير الشديد - سنّ الحديد : حكه - سنت العين الدمع : صبته، سن عليه الماء : صبه، سن الماء على وجهه : صبه صبا سهلا ، سن الفحل الناقة: كبها على وجهها - سننت الناقة : سيرها سيرا شديدا، استن الفرس في المضمار : جرى في نشاط ومرح، سانّ البعير الناقة : طردها حتى بنوخها ليسفدها - حمأ مسنون : سائل 395/6 - 402.

ملف

الدين والدولة في الفلسفة التعاقدية

(سبينوزا - هوبس - روسّو)

كمال الزغباني*

لا يخلو التعرّض الى مسألة الدين والدولة عند منظّري العقد الاجتماعي من صعوبات. فنحن من جهة ازاء امتداد زمني ملحوظ لهذه الاطروحة - من القرن 16 الى القرن 18 - ونحن بالخصوص ازاء نظريات تعاقدية لا نظرية واحدة. بل اننا اذا ما قصرنا النظر على كل من هوبس وسبينوزا وروسّو (1) لاحظنا اختلافات جوهرية، سواء فيما يتعلّق بالاسس النظرية التي يرتكز عليها كل مفكّر او في النتائج - التي من بينها علاقة الدين بالدولة - حسب هذا التصوّر او ذاك.

وبالاضافة الى كل ذلك ياتي اختلاف المعطيات التاريخية والسياسية التي انتجت فيها هذه النظريات ليضعف بشكل كبير امكان وحدتها. (انقلترا البرلمانية، فرنسا الملكية المطلقة، هولندا الفيدرالية) هل يعني ذلك امتناع ايجاد ارضية مشتركة لهذه الاطروحات وخصوصا في موقفها من مسالة الدين والدولة؟

اذا انطلقنا بشكل مجرّد من فكرة العقد الاجتماعي كمقولة سياسية - نظريّة، امكن لنا تجاوز مختلف هذه الصعوبات وتذليلها وايجاد الموقف الموحد الذي تحدّثنا عنه. ان بناء النظام السياسي (وتاسيس المجتمع نفسه) على قاعدة العقد الاجتماعي - اي الاتفاق (convention) البشري - يلغي منذ البداية ايّ امكان للدولة الدينية، فالسلطة السياسية تكتسب مشروعيتها - حسب هذه الاطروحة - من موافقة الافراد على التخلي عن الحرية الكاملة التي يتمتعون بها في حال الطبيعة، لضمان الامن والحرية اللذين يوفّرهما المجتمع. ولا ياتي التعرّض للدين الا انطلاقا من اثره ودوره في تثبيت دعائم المجتمع وتحسين شروط المواطنة المرتكزة على فكرة القانون الذي هو وحده الضامن لحقوق الافراد والمنظم لعلاقاتهم. اما عن مسالة تعدد نظريات العقد الاجتماعي واختلاف النتائج التي توصّلت اليها كل منها فاننا سنحسمه بتركيز الاهتمام على كل من هوبس وسبينوزا وروسّو، وليس هذا الاختيار مجرّد بحث عن الوحدة والاتّساق النظريين المفتقدين بقدر ما تسنده حقيقة تاريخية: فروسّو يعتبر - في تاريخ الفكر السياسي - منظّر العقد الاجتماعي بامتياز. اي انّ الاطروحة قد عرفت معه اوج اكتمالها ونضوجها. فاذا ما نظرنا الى مرتكزات هذه النظرية عنده وجدناها لدى كل من هوبس وسبينوزا (على الاقل في رسالة في اللاهوت والسياسة).

وحتى المعطيات التاريخية التي تكوّنت ضمنها هذه النظريات فاننا لا نعدم لها وحدة ما. اذ انّ ما كان يميّزها بشكل خاص هي: الصراعات الدينية من جهة والصراع بين السياسة والدين من جهة اخرى. ولعلّ المفارقة تكمن في انّ فكرة العقد الاجتماعي التي ظهرت اول الامر ضمن سياق المناهضة الدينية للانظمة السياسية، اصبحت فيما بعد من دعائم الاستبداد السياسي باسم الدين (وهذا ما

* أستاذ فلسفة/ كلية الآداب والعلوم الإنسانية - صفاقس

سنراه فيما نسمّيه بانماط التديّن السياسي) لتتبلور في النهاية كنقيض لفكرة الدولة الدينية واساسها اللاهوتي - الحق الالاهي - وهذا ما سنراه لدى كل من هوبس وسبينوزا وروسّو الذين حسموا المسالة نظريا (انطلاقا من علوم عصرهم) ليقرأوا على اساس من ذلك التاريخ والنصوص الدينية بشكل متّسق مع النظرية.

التديّن السياسي بين التبرير والمناهضة

رغم تعدّدها فان انماط الدين السياسي تؤول عموما الى صنفين اساسيين بالنسبة الى كل الاديان تقريبا:

دين الدعم والتبرير، اي اسباغ الشرعية الدينية على ماهو سياسي باسم الحق الالاهي او العصمة او النص الديني او غيرها، ودين المناهضة الذي يؤسس شرعية التمرّد السياسي على مقولات الدين (السنة والشيعة في الاسلام مثلا) ولو نظرنا الى اوروبا القرنين السادس عشر والسابع عشر والى اطروحة العقد الاجتماعي ومنشئيها لوجدنا هذين النمطين سائدين ومتصارعين.

دين المناهضة نجده في اولى نظريات العقد الاجتماعي (حسب فرانسيس آتقير (2) الذي تحيل اليه الموسوعة الكونية (3) في مقال «العقد الاجتماعي» فصاحب كتاب «Revendicatin de la Tyrannie» لجونيوس بروتوس (اسم مستعار لـ Mabert Languet حسب ترجيحات آتقير) ينطلق من سؤالين اساسيّين يصبّان في اطار تاسيس حق المناهضة السياسة على اللاهوت:

1- هل يجب الخضوع للامير عند اصداره امرا او اقراره شيئا مخالفا لتشريعات الله واوامره؟ (الاجابة طبعا تكون بالنفي).

2- هل يباح التصدّي لامير لا يحكم حسب اوامر الله؟ (والاجابة بالايجاب).

فالعقد خلال عصر النهضة وعند هذا الكاتب بالتحديد عقدان: بين الله والشعب وبين الشعب والملك، ولا مشروعيّة للثاني الا على اساس من الاول، والحقيقة ان مثل هذه النظرة لا تختلف البتّة عن تراث القديسين ورجال الدين خلال العصور الوسطى وعصر النهضة (من القديس اوغسطين حتى القدّيس توماس داكان) حيث شاع مفهوم «مدينة الله» Cité de Dieu الذي انطلاقا منه تعتبر المدينة مجرّد حامل support للكنيسة التي هي جسد المسيح الذي تسكنه روحه الالاهية ومن هناك فان العقد المبرم بين الله والشعب مشروط بوساطة البابا الذي هو وحده المطّلع على الخبايا والحامل لوصايا المسيح.

فالقانون لا يضبط الا علاقات الافراد فيما بينهم، اما بين الافراد والامبراطورية او بينهم والكنيسة فكلّ تمرّد يعتبر كفرا وكل مطالبة بالحقوق الاجتماعية والسياسية تعتبر اعتداء على الله نفسه

الموقف المقابل لهذا (والمتأسّس على نفس القاعدة) هو الذي يجعل من الحق الالاهي ركيزة للحكم ومنطلقا لاعدام اي امكان للعصيان او التمرّد: عصيان الملك هو عصيان لله ومحاربته هي محاربة الله ايضا. ولعلّ احسن من جسّد هذا النّمط من التفكير (الذي هو تواصل لتراث الارهاب الكنسي ومحاكم التفتيش البابوية الرهيبة) هو الفرنسي بوسّوي الذي كان رجل دين في عهد لويس الرابع عشر. وبوسوي (1627 - 1704) هو الذي يرى ان الحكام من كل رقابة بشريّة ذلك ان الحكم يرتكز على مبدا سان بول Toute puissance vient de Dieu الملك حاصل على مايشبه التفويض الالاهي الذي به يحكم الرعيّة. فالقانون لا يضبط الا علاقات الافراد فيما بينهم، اما بين الافراد والامبراطورية او بينهم والكنيسة فكلّ تمرّد يعتبر كفرا وكل مطالبة بالحقوق الاجتماعية والسياسية تعتبر اعتداء على الله نفسه. ولئن سعى بوسّوي الى ايجاد مواءمة بين اطروحة العقد الاجتماعي الشائعة انذاك و «السياسات المستخرجة من الكتب المقدّسة» فان نظريّته الت الى الفشل الذريع ولم تكن الا سندا لا هوتيّا للاستبداد المطلق الذي عرفته فرنسا منذ بداية حكم لويس الرابع عشر والذي لم ينته الا مع الثورة. فالملك في تصوّره «ليس الا الله الدّيكارتي محوّلا الى العالم السياسي» كما يقول آتقير الذي ينقل عن بوسّوي قوله «وحده مدبّر السماوات، صاحب الامبراطوريات، واضع القوانين للملوك هو الذي يسطّرها لهم حين يشاء وهو الذي يلقّنهم اقسى

الدروس وافظعها لما يعنّ له ذلك». ولعلّنا نختزل هذه المرحلة والنظريات التعاقدية التي وردت ضمنها بهذه الفقرة من الموسوعة الكونية» «الى حدود القرن السابع عشر كانت نظرية العقد الاجتماعي تؤدي وظيفة ايديولوجية محددة: توفير امكان اقامة سلطة مهيمنة ومحدودة في ذات الوقت ، اي نفي الاستبداد المطلق (باسم الدين) ونفي الديمقراطية (باسم الدين ايضا)، اما في القرن السابع عشر فقد اصبح العقد هو الركيزة التي عليها يتأسس الاجتماعي والسياسي معا» (4).

وبالفعل فاذا استثنينا بوسّوي الذي عاش في القرن 17 بتفكير القرون الوسطى فاننا نجد كل منظري العقد الاجتماعي الاخرين (لوك - ميلتون - قروتيوس - هوبس - سبينوزا - روسّو) نجدهم جميعا يتّخذون العقد، ولو كفرضية منطقية لا كحقيقة تاريخية، منطلقا لفهم تكوّن المجتمع والدولة معا اي لحظة التحول من حال التبعثر والفردية الاولى الى حالة المجتمع، وكما اسلفنا فانّ هذه الفكرة والاطروحة اذا اخذناها بشكل مجرّد تتناقض بشكل تام مع كل امكان للخلط بين الدين والدولة وبالخصوص مع فكرة تاسيس النظام السياسي على قواعد دينية. فالعقد الاجتماعي هو الفعل (acte) الذي به ينتقل الانسان من حالة الطبيعة المحكومة بقانون الشهوةThe Desire او قانون الرغبة في التوفير الدائم للرغبة «To assure for ever the future Desire» كما عبّر عنه هوبس او حسب قانون سالمون الذي يستشهد به سبينوزا «هو حيث توجد نفس الحظوظ للعادل والجائر» فالعقد يكتسب سلطته ومشروعيته من الافراد لا غير وبالضبط من وصولهم الى الاقتناع بضرورة التخلّي عن منافع حالةالطبيعة التي لاحدّ فيها للحرية الا حيث تتوقّف القوّة الى ضمان حريات اجتماعية او تنسيق بين الحريات الخاصة والقوى الخاصة Conatus من اجل الحد من التسلط الداخلي والخارجي معا. هذا التصوّر وهذا القطع مع السياسات الكنسية ليس في الحقيقة غريبا عن روح القرن السابع عشر بمجمله وبكل جوانبه الاقتصادية: التحول من الاقطاعية الى بدايات البرجوازية.

النموذج العلمي في الفلسفة السياسية

انّ بوادر العلمانية قد نشأت مع قاليلي على المستوى العلمي الصرف. فالكنيسة كانت تحاكم العلم الكوبرنيكي، وبالتحديد فكرة دوران الارض، بمرجعية لاهوتيّة تضع النص الديني كخصم وكقاض ازاء الكشف العلمي. في حين انّ المبدأ القاليلي في العلم الطبيعي «الطبيعة مكتوبة بحروف رياضية» هو مبدأ يضع حدا للعلم السائد الذي يرى في مختلف عناصر الطبيعة ايات ربّانية اي مجرّد معبر لمعرفة قدرة الصانع وحكمته وجلالة قدره. ويمكننا القول انطلاقا من كلّ ذلك انّ نظريات العقد الاجتماعي مثّلت، خصوصا مع روسّو، اقصاء لفكر اللاهوتي من مجال المجتمع والسياسة بعدما تكفّل علم قاليلي ثم نيوتن باقصائه من مجال الطبيعة اي فهما جديا لعلاقة الحاكم بالمحكوم. وبالفعل فانّ القاعدة النظرية التي ارتكز عليها كل من هوبس وسبينوزا بالخصوص كانت وثيقة الارتباط بعلوم عصرهما واساسا بالميكانيكا التي يرتكز عليها كامل كتاب التنّين في جانبه النظري على الاقل (والذي يوجّه بدوره جانب البحث والتاويل التاريخيين). لقد كانت القاعدة بالنسبة الى هوبس هي المادة والحركة وكأنّ علم السياسة تخصيصا او تخصّصا يرجع بالنظر الى الميكانيكا التي تشمل الطبيعة عموما، كما ان الاساس النظري لسياسة سبينوزا، خصوصا في الرسالة السياسية التي لم تكتمل، هي نظريته في الانفعالات او في كلمة الميتافيزيقا التي منها تستنتج السياسة (كما يقول انطونيو نقري) وان كان قد استعان بالتجربة التاريخية والسياسية. فالسياسة عنده اقرب للعلوم النظرية الى ميدان التطبيق. وان كان من العسير ان نضبط داخل نصوص التعاقديين او احدهم وظيفة العلم الميكانيكي واسلوب فعله في النظرية السياسية فاننا لا نعدم ان نجد بعض الامثلة والنماذج المتصلة بشكل ما بموضوعنا (الدين والدولة) ولناخذ مثلا فهم هوبس للدين، فهو ينطلق منذ الفصل الاول من التنّين من تصور مادي للظاهرات البشرية بمختلف انواعها: الاحساس هو الاصل في كل شيء «ان اصل الافكار موجود فيما نسمّيه بالاحساسات» فعبر الاحساس ياتي التخيّل ثم تتولّد اللغة ويقع الارتباط بين نظام الافكار ونظام الكلمات فينشأ النشاط العقلي ومنه ياتي ما نسمّيه بالعقل «الذي هو بالتالي ظاهرة مادية بحتة». ان الدين حسب هوبس متأتّ في الاصل من مواجهة الانسان للطبيعة. انه اجابة عن اسئلة الانسان للطبيعة وحيرته ازاءها، فهو يقوم بمتابعة لحركة الاشياء ويربط الاثر بالعلة حتى يصل الى اثر لا يستطيع ادراك علّته فيضع ربّا ويتصوّره غير متحرّك (وهو في راي هوبس ضرب من الخلف اذ لا يتحرّك المتحرّك الا بمتحرّك ومن هنا جاء زيف فكرة الخلف عنده) وغير جسماني.

ان بذور التديّن اربع حسب هوبس: الاعتقاد في وجود الارواح، عدم معرفة العلل الثواني، التسليم dévotion لما نخشاه والتشخيص او التّأليه. هذا هو الدين الطبيعي او

الايمان الذي هو من كسور انفعال الخوف والذي يستغلّه بعض الناس الذين يتسلّطون على الاخرين بتطويع هذه البذور وانمائها في النفوس فيمسكون بناصية الغيب ويدّعون نوعا من الاتصال بالارواح والملائكة لضمان الطاعة والانقياد لدى الاخرين. ولعلّ المعنى الذي عبّر عنه سبينوزا غير بعيد عن هذا تماما فهو يفصل بشكل مبدئي بين العقل من جهة والايمان من جهة اخرى، الاوّل ينبني على الفهم والنقد والمناقشة، بينما يرتكز الثاني على الخضوع (الفصول الاولى من الرسالة اللاهوتية السياسية حيث يبحث سبينوزا علاقة الفلسفة باللاهوت) وهي القاعدة النظرية التي على اساسها سيتمّ الفصل بين الدين والسياسة هذه المرة (ولا غرابة فالفلسفة هي التي تؤسس السياسة بل ان كثيرا من النقاد يرون في النظام السياسي لسبينوزا ما يجعل الفلسفة ممكنة في مجتمع ما. انّ قانون حالة الطبيعة عند هوبس مثلا The Desire to assure for ever the future Desire هو ضرب من قانون العطالة ويمكن صياغته - بدون تعسّف - على النحو التالي «انّ كلّ انسان يواصل تلبية رغباته ما لم تعترضه قوّة مقابلة له». فحدّ او نهاية الحرية هي القوة، تتوقف حرية الانسان حيث تنتهي قوته.

من هنا نرى بوضوح انه لا دور مطلقا للدين في حالة الطبيعة «للعادل والجائر نفس الحظوظ» فمسالة بدء العالم لا تهمّ الفلاسفة مطلقا وحتى إن وجدنا حديثا عن قوانين الله (واحيانا مماهاة بينها وبين قوانين الطبيعة) فان ذلك لا يعني غير المطابقة الشهيرة عند سبينوزا مثلا بين الطبيعة والله، قوانين الله بهذا المعنى هي قوانين او نواميس الطبيعة الحتميّة والتي يمكن اكتشافها عبر العلم الصحيح الذي يحذّر سبينوزا بشدة من خلطه باللاهوت، لذلك صرح بانه لا يستطيع او بالاحرى لا يقبل تصوّر الله في صورة حاكم «فقرارات الله نفسها (اي قوانين الطبيعة) ذات حقيقة ابدية بحيث يمتنع تماما تمثّله (اي الله على شاكلة امير او مشرّع يفرض على الناس القوانين والاوامر».

من الحقّ الالاهي الى الاتفاق البشري

اذا لم يكن لله دور في حالة الطبيعة فالامر واضح من خلال كلّ النصوص التي تهمّنا في هذا الاطار (عند الفلاسفة الثلاثة) فالقانون السائد هو كما قلنا الحرية الكاملة بحسب الرغبة والقوة اللازمة لتوفيرها وتلبيتها، هل للدين اذن دور في المجتمع؟ يمكن ان نفصّل الامر مرة اخرى الى نظري وعملي، وما يبرّر ذلك هو النصوص نفسها ويكفي ان نقول انّ فصل «الدين المدني» وهو الفصل الاخير من الجزء الرابع من العقد الاجتماعي لجون جاك روسّو قد اضيف في وقت لاحق الى الكتاب عام 1671. فمنذ البداية يلوح الدين فاقدا لاي دور او قيمة في المجتمع، فالافراد ينضّمون الى بعضهم لا تلبية لاوامر الله بل انطلاقا من حاجة كل منهم الى الحماية والامن اللذين لا يمكن توفيرهما الا ضمن المجتمع ولابدّ لحماية ذلك السلام والامن ولتنظيم العلاقات بين الافراد وفكّ النزاعات التي تعرض بينهم من اقامة عقد ثان بين المجتمع وجهاز يتكفّل بتلك المهمة ويرعى حقوق الافراد ومصالحهم المشتركة. واذا كان فلاسفة العقد يميّزون عموما بين ثلاثة انماط من السلطة (الملكية والارستقراطية والديمقراطية) فانهم يتّفقون جميعا في وظيفة الجهاز نفسه وفي مرجعيته الى احتياجات الافراد وتطلعاتهم.

في هذا المستوى اذن يقع التعرّض الى الدين ودوره السياسي (علاقته بالدولة) ضمن قراءة للتاريخ وللنصوص الدينية، قراءة لائكية او تاريخية (وبالتحديد تاريخ دولة بني اسرائيل ثم تاريخ الكنيسة والسلطة البابويّة) وكذلك ضمن رؤية وتشخيص للحاضر وضبط اقرب الى الحقوقية لانظمة المؤسسات الدينية ودورها في المجتمع والثاني هو الموجّه للاوّل وهو ينطوي بدوره على جانبين: فالايمان حسب الفلاسفة الثلاثة، ظاهرة انسانية فردية، انه حسب تحليل هوبس من كسور انفعال الخوف فهو خوف من الانسان (ويؤدي الى العقد الاجتماعي لضمان الحماية) وخوف من القوى الغيبيّة (ويؤدّي الى الدين) وكما راينا فانّ سبينوزا يفصل وبشكل واضح بين الدين والفلسفة من جهة وبين التديّن والمواطنة من جهة اخرى: الدين يتوجّه الى القلب ويطلب الى الانسان الخضوع وتطبيق المبادئ الاخلاقية (عبر العلامات) اما الفلسفة فاساسها العقل وهي تطلب الفهم والحوار والنقد كما ينقد سبينوزا (ـ) الخلط في النظم التيوقراطية بين التديّن والمواطنة او بين المتديّن والمواطن، يقول هوبس «الايمان داخليّ صرف اي انه لا مرئي وممتنع بالتالي عن كل تشريع او تقنين او مراقبة» ويقول سبينوزا «من اليقيني بالنسبة الينا ان اللاّهوت لا يجب ان يطوّع لخدمة العقل ولا العقل لخدمة الشعوروالخضوع الدينيّين».

اما على مستوى المؤسسات فانّ التعاقديين يرفضون بشكل قاطع ان تكون في المجتمع سلطتان واحدة للدين والاخرى للدّنيا، (اذ انهم يعلمون انّ الاولى ستغلب حتما الثانية وتضمّها اليها لتركيز حكم تيوقراطي مستبد)، فالدين يعتمد على الايمان الذي هو من كسور انفعال الخوف وهو بالتالي ذو



قدرة اكبر وتاثير اعظم على قلوب الافراد وسلوكاتهم. والوحيد الذي يملك حقّ تقنين بعض اوامر الدين (اذ لا توجد في النصوص المقدّسة قوانين صريحة) هو الحاكم، والحاكم لا يملك هذا الحق على قاعدة تفويض الاهي او مباركة من رجال الدين بل على قاعدة العقد الاجتماعي الذي يربطه بشعبه وهذا العقد قابل في اي لحظة للنقض اذا ما هدّد حياة عاقديه او حاجاتهم الاساسية، لذلك فان الحاكم لا يؤوّل ولا يقنّن الا ما كان صالحا لسلامة الافراد وأمنهم وهذا واضح بالخصوص عند هوبس، فالحاكم في تصوّره هو رئيس الكنيسة من حيث رئاسته للمجتمع ولا يمتلك ايّ رجل من رجال الدين ايّة سلطة ليست متأتّية من سلطة الحاكم نفسه اي من سلطة العقد.

ويجرّد كل من هوبس وسبينوزا وروسّو الدين من كافّة المضامين التي لا تتلاءم مع تصوّراتهم للدولة لاحالته الى مجرّد قواعد او فضائل سلوكية عامة فـ«الدين المدني»، حسب تعبير روسّو، اي دين الافراد الاجتماعية، مختزل في الاحسان والعدل (charité et justice). اما عند سبينوزا فيطبّق حكم الله عندما تكون للاحسان والعدل إلزامية قانونية فـفي السـيـاسي يتلخّص الدين كلّه ويؤول الى هاتين الفضيلتين. ومن ثمّة فهو يرجع حقّ التصرف في ميدان المقدّسات الى الحكومة وحدها «فالطاعة الحقيقية لله تتمثل في ملاءمة العبادة لسلامة وامن المجموعة السياسية». ويرى روسّو ايضا انّ للحكومة الحق الكامل في تقرير ما يتلاءم ـ من مختلف الاديان ـ مع حاجات المجتمع وطموحاته ونبذ كل ما عداه. وهو يحدّد نوعين من العقائد: الايجابية والسلبيّة. الاولى هي عقائد الالوهية والحساب والسعادة الاخرويّة للتقاة والشقاوة للعصاة، والخير والاحسان. اما العقائد السلبية فهو يلخّصها في كلمة: التعصب (l'intolérance) الديني الذي يؤدّي حتما الى التعصّب الاجتماعي، اذ لا يمكن ان نتعايش في امن وسلام مع من نعتقد انهم هالكون ملاعين Damnés. من يحترم العقائد الايجابية وينبذ السلبية يجب السماح له بممارسة شعائره الدينية بكل حريّة. اما المتعصّبون فلا تسامح معهم. ذلك انّ التعصّب يقود الى الحروب الاهلية والخارجية (الحروب الصليبية مثلا) اي تشرّع الغزو واغتصاب الاوطان والحقوق باسم الدعوة والهداية انها حروب يدّعي القائمون بها انها تقوم في سبيل ونشر كلماته وسلطانه على الناس اجمعين، لكنّها في الحقيقة حروب استعمارية (الالهة تحارب من اجل الانسان وليس العكس، كل يطلب من آلهته العون والنصر واعدا اياها بالمزيد من المعابد والقرابين (كما نجد ذلك في ملاحم هوميروس وبالخصوص في الاوديسة). ويدعو الفلاسفة الثلاثة الى تسليط اقصى العقوبات على هذا الرّهط من الناس لانهم بادعائهم حيازة تفويض الاهي او ما شابهه يحطّمون بنود «العقد الاجتماعي» القائم على الاتفاق واحترام المصالح المشتركة التي لم يتوصّل الافراد الى ضمانها في حالة الطبيعة بل ان الكتب التي عرضنا اليها في هذا المجال كانت في جانب منها استجابة لوضع تاريخي نعرفه ونعرف ملابساته: فهوبس (كما يقول المترجم الفرنسي لكتاب التنّين) كان يريد من خلال كتابة الدفاع عن مؤسسات الدولة اللائكيّة (البرلمان بالخصوص) ضدّ تهديدات التعصّب الديني المحيق بها، كما انّ روسّو قد اضاف الفصل الاخير الى الكتاب الرابع من العقد الاجتماعي (واليه كلّه) في وقت لاحق لتعزيز موقفه الرافض للتعصب الديني وللهيمنة التي كان يفرضها رجال الدين على النظام السياسي قبل قيام الثورة الفرنسية وهو يبيّن بالامثلة والنماذج الممكنة مخاطر السلطة الدينية ممثلة في البابا وما يتبعه من اجهزة واستحواذهم على تسيير شؤون الدين في المجتمع. فاذّاك يكون المجتمع تابعا للكنيسة تبعية الجسد للروح، تبعية الزمني للاّزمنيّ [وتبعيّة الطبيعة لله] فيتعطّل دواليب السلطة السياسية وتصبح مشروطة بمباركة الكنيسة (ظلّ الله في الارض) وموافقتها. من ذلك انّ الحاكم يصبح مجبرا على استشارة صاحب السلطة الدينية في حين ان فاعلية القرار السياسي (في حالة الحرب ضدّ الاعداء مثلا) تتوقّف على سرعته. ثم هل تجب طاعة البابا اذا كانت توجيهاته مناقضة لضرورات المصلحة الاجتماعية. وهو يعطي مثلا كذلك في الزواج كمظهر من مظاهر العلاقات الاجتماعية ويتساءل عما يترتّب عن احالة هذه الممارسة الى الكاهن الذي اذا هيمن عليها تصبح كل الذوات في المجتمع رعايا (sujets) له ولا يملك منها الحاكم الا ما يهبه له الكاهن نفسه وبذلك يصبح الزواج خاضعا للانتساب الى دين معيّن او للوفاء الى رجل دين او آخر. وقياسا على ذلك يستطيع الكاهن السيطرة على تنظيم الميراث وكل اصناف العقود الملزمة للافراد (ويتحوّل الالزام القانوني بين الافراد الى الزام لهم امام الله عن طريق الكاهن) وهكذا يستطيع الهيمنة على كلّ الاجهزة والمؤسسات القانونية في المجتمع ويفقد الحاكم والعقد الاجتماعي اي قيمة بدونه. ذلك انه على اتّصال بالسلطة الربّانية التي تمّحي ازاء قوتها وعظمتها كل سلطة او رابطة انسانية مهما كان نوعها.

ولعل في قولة سبينوزا تعبيرا عن نفس هذه الفكرة بشكل

اكثر تجريدا حيث يقول: «انه لمن الضارّ جداً سواء بالدين او بالمجموعة السياسية ان يسند الى مدبّري الميدان المقدّس اي حقّ حكومي (تشريعي او تنفيذي) مهما كان، فالعاطفة الدينية يجب ان يقع قصرها في ميدان التطبيق على العدل والاحسان اما كل مظاهر الحياة الدينية الاخرى فهي فردية بحتة».

ان هذا التصوّر وهذا التحديد لعلاقة الدين بالدولة سواء على مستوى المؤسسات او على المستوى النظري البحت لا يخلو على وضوحه في قواعده ونتائجه من بعض الاشكاليات التي يمكن تلخيصها بالخصوص في ثلاث:

1 ـ وجود اختلافات بين الفلاسفة الثلاثة.

2 ـ وجود اختلافات بين المعطيات النظرية البحتة للمسألة (تناقض اطروحة العقد الاجتماعي مع اطروحة الدولة الدينية) وبين تسطير التعاقديين لقواعد المجتمع.

3 ـ الحاجة التي تعبّر عنها النصوص الى البحث عن دعائم ومبرّرات للاطروحة سواء في التاريخ او حتى في النصوص المقدمة ذاتها.

ولئن لم تكن المقارنة بين الانساق الفلسفية لكل من هوبس وسبينوزا وروسّو من مشمولات هذا البحث فانّه لا ضير من القاء بعض الاضواء على اختلافاتهم في الموضوع الذي يهمنا اي رؤية كل منهم لعلاقة الدين بالدولة: في رسالة الى Jasig Jelles بتاريخ 19 افريل 1673 (5) يحدد سبينوزا ما يختلف به عن هوبس فيقول انه يرى عكس هذا الاخير ان الناس بدخولهم ـ عبر العقد ـ في المجتمع لا يفقدون حقوقهم الطبيعية بل انّ اضافة مجهوداتهم الخاصة Conatus الى بعضها تنتج مزيدا من القدرة على تلبية الحاجات. فاستمرار العقد لا ياتي حسب سبينوزا من احترام الافراد لعهودهم (le respect des promesses) بل من النفع (interêt). كما انّ الحق الطبيعي عند هوبس خاصّ بالانسان في حين انه عند سبينوزا طبيعي باتمّ معنى الكلمة، لذلك كان المجتمع السياسي حقيقة اصطناعية (artificielle) لا يتمّ حفظها عند هوبس الا بالبطش والهيمنة من لدن السلطة، فالامن مبني على الخوف في حين انّه مرتكز على الحرية بالنسبة لسبينوزا (لذلك نظر هوبس للملكية المطلقة وسبينوزا للديمقراطية). واذا كان الروحي مشروطا عند كليهما بالزمني، بمعنى انّ النظام لا يجب ان يخضع الى ضغوط الكنيسة، بل انّه يحارب ويرفض كل العقائد التي لا تتلاءم مع حسن سيره فانّ ذلك مقصور حسب سبينوزا (وعكس هوبس) بما يسمّيه روسّو «دين المواطن». اما «دين الانسان» (اي توحّد فكر الانسان بذهن الاله) فهو يفلت من كل امكان تقنين او ضبط او تشريع.

ان الاطروحة الهوبسية وان كانت قامت بشكل اساسي ضد التيوقراطية وضد التعصب الديني تؤدي بشكل او باخر الى عكس مطلبها، ذلك ان جعل الدين والدولة من مشمولات الملك واعطائه الصلاحيات الكاملة والنفوذ المطلق في التشريع والتنفيذ تؤول حتما الى ارساء نوع من الدين المهيمن الذي يخضع كل الذوات في ابعادها الزمانية والروحية معا الى سلطة قامعة ومتعصّبة. يمكن القول ان ردة فعل هوبس ضدّ التعصّب الديني كانت هي نفسها نوعا من التعصّب ولو ضدّ الدين [ولئن اشار روسّو الى هذا الامر في الفصل المذكور من كتابه فانّه لم يفلت هو الاخر من الوقوع في مثل هذا التضارب]. وهنا نصل الى الاشكال الثاني اي تخارج النظرية الفلسفية البحتة (العقد الاجتماعي كفرضية منطقية وكبناء لمجتمع مثالي) والمعالجة لاشكالات حاضرة ومواجهة السلطة القائمة. فاطروحة العقد الاجتماعي، كما سبق ان ذكرنا، لا تشترط لقيامها وفي تصوّرها لتنظيم المجتمع وعلاقات الافراد فيه اي مرجعية دينية وحتى عندما يتحدّث روسّو عن مشرّع شبه الهيّ (شبه نبي) في فصل [في المشرّع] مؤكدا ان اصل التشريع كان دينيّا فانه يسارع الى الاستدراك: «بانه يجب ان لا نستنتج من كل ذلك (مع warbarlon) انّ للسياسة والدين عندنا موضوعا مشتركا ولكن في اصول الامم ان الواحدة كانت اداة الاخرى». يعلم روسّو جيدا انه بدون الحديث عن الدين ودون اعطائه دورا ما في المجتمع يؤسّس ضربا من المدينة الفاضلة، من السياسة المنطقية الصرف، في حين صرّح سبينوزا نفسه بانّ السياسة هي علم الخبرة والتجربة المكتسبة في الحكم، اي انها ليست ذلك العمل النظري البحت الذي تضبط قواعده صوريا دون الرجوع الى الاشكالات سواء كانت حاضرة اولا في التاريخ، وهذا ما فعله الفلاسفة ثلاثتهم.

لكن لا يجب ان نذهب اكثر في فهم هذه العودة الى التاريخ، فهي عودة وان كان لا يتطلّبها النسق فانها لا تتناقض معه، ان النصوص الدينية والاحداث التاريخية التي يعود اليها كل من هوبس وسبينوزا و(بشكل اقلّ) روسو لا تملك معنى حاصا بها ومنفصلا عن الاطار النظري المحدّد، فكرة او اطروحة العقد الاجتماعي، بل انها تفهم على انها بحث عن الشرعية التاريخية والدينية بعد ان اسّست لسلامة بعدها النظري الصرف. هذه العودة الى التاريخ يمكن تفصيل القول فيها الى مستويين: دولة بني اسرائيل التي قامت على

اساس عقد بين العبرانيّين والله عن طريق موسى ثم تاريخ الكنيسة او ما يسمّيه هوبس بالسلطة الكنسيّة. وسنعرض للاول مع سبينوزا وللثاني مع هوبس لنرى النتائج مع روسّو.

بعدما حدّد في الفصول السابقة الفوارق بين الدين والفلسفة وضرورة التمييز بينهما ووضع كل منهما في مجاله يقوم سبينوزا في الفصل 17 من رسالة في اللاهوت والسياسة بقراءة لـ«دولة العبرانيّين واسباب تواصلها ثم فشلها» ويبيّن انها مرت بثلاث مراحل اساسية:

1 ـ مرحلة الدولة التيوقراطية بالمعنى الكامل للكلمة: فبعد خروجهم من مصر وجد العبرانيون انفسهم في حلّ من كلّ سلطة فأنجزوا ميثاقا مع الله (اتباعا لنصيحة موسى) انتصب بمقتضاه هذا الاخير ملكا عليهم فكان ان اصبحوا مسؤولين امامه فقط. ويرى سبينوزا انّ كل شروط العقد الحكومي قد توافرت واهمها بالخصوص وحدانية السلطة وغياب العنف في قيامها اذ ان الله اصبح الزعيم السياسي الوحيد للعبرانيّين فاختارهم كشعب مقرّب اليه من دون الجميع، كما ان لا احد من الطرفين اجبر الاخر على ابرام ذلك العقد. هذه المرحلة قلنا انها المرحلة التيوقراطية المطلقة: لا فرق اطلاقا بين الحقّ الوضعي والدين. والمتديّن يساوي المواطن.

2 ـ المرحلة الثانية هي ما يمكن تسميتها بالدولة الملكية او شبه الملكية وكان منطلقها انتصاب موسى وسيطا ضروريا بين اليهود والله، حيث اصبح له وحده الحق في الاستماع الى الاوامر والتشريعات الربّانية.

3 ـ اما المرحلة الثالثة فهي بدأت مع موت موسى وانتهت بنزول اللعنة الربّانية على رؤوس العبرانيّين. فمع موت موسى وعدم تركه وصيّة لمن يخلفه زال الطابع الملكي عن دولة بني اسرائيل وعادوا الى الشكل التيوقراطي وانتظار الاوامر من الله مباشرة الى زعماء الاقاليم الاثني عشر ولم يكن يجمع بين هؤلاء جميعا الا الخضوع لربّ واحد والسّير حسب اوامره. وعرفت هذه الدولة نهايتها بحلول الغضب الالهي (الذي يفسّره هوبس بانشقاق اليهود عن الله وخضوعهم بدلا عنه لملك بابل). اما سبينوزا فلا يجد تفسيرا لهذا الغضب اذ كان بالامكان ان تستمرّ الدولة العبرانيّة على اساس من ذلك العقد نفسه. لكنّه يبيّن امتناع قيام دولة دينيّة اخرى يقع فيها تحويل (transfert) الحقّ الى الله، اذ لابدّ لمثل هذا الفعل من عقد واضح يعبّر فيه الله نفسه عن موقفه. ثمّ ان النظام التيوقراطي لا يلائم الا شعبا منعزلا جغرافيا. ذلك انه لا يمكنهم التعايش اوالتجاور (بما يقتضيه ذلك من احلاف وعقود وعلاقات في حالات الحرب والسلم) مع ايّ شعب اخر لانهم لا يتلقّون الاوامر والتوجيهات الا من الله، ثم انّ لهم عقدا مقدسا وتعاليا على الاخرين لانهم شعب الله المختار.

ويتفق الفلاسفة ثلاثتهم على ان الدولة الدينية وان كانت قد قامت فعلا في التاريخ فانها اصبحت بعد ذلك ممتنعة لاسباب ثلاثة اساسية: اولها نهاية الرسالات، وثانيها ضرر الدولة التيوقراطية بالدين (تعدد المذاهب وكل يدّعي انه الوحيد المتّصل بالله) وبالسياسة (اعطاء شرعية لاهوتية للارهاب والتعصب المطلقين) وثالثها ضرورة تاسيس المدينة حسب قواعد العقل لا حسب توجيهات الايمان. فالعقد الاجتماعي عكس العقد الديني يقوم على موافقة الافراد واستعدادهم للدخول في «الحالة الاجتماعية».

المستوى الثاني الذي يعرض له التعاقديّون هو تاريخ الكنيسة ويبيّن سبينوزا الفرق بين المسيحية واليهودية فيراه متمثلا في كون الدين العبري قد نشأ في ذات الوقت مع الدولة العبرية اي انه كان منذ البداية منطويا على الامرين بحيث لا يمكن التمييز البتّة بين المواطن والمتديّن. اما المسيحية فقد ظهرت في البداية معزولة تماما عن السلطة القائمة وعن المجتمع لذلك فعندما اقتحمت ميدان السلطة وجد القائمون على امرها (الكهنة) انفسهم في موضع الممسك بزمام الامور على المستوى اللاهوتي، ممّا سهّل لهم الاستحواذ على كامل شؤون المجتمع والسلطة فاصبحت الدولة مجرّد تابع للكنيسة واصبح المجتمع مجرّد حامل support للكنيسة التي هي جسم المسيح الذي تسكنه روحه.

يقول هوبس «spirituel commonwealth there is none in this world» فكلّ ما هو على الارض زمني ولا امكان لاقامة فصل بين هذا وذاك. هذا الاستنتاج يصل اليه هوبس بعد استعراض كامل لـلعهدين القديم والجديد اذ قد خصّص الجزء الرابع من التّنين بعنوان «السلطة الكنسيّة» لدراسة هذه المسالة. بعد تحليل الظروف التاريخية التي جاءت فيها رسالة المسيح، يحدّد له هوبس ثلاث وظائف اساسية: 1ـ كفاد (Redempteur) 2ـ كمجدّد لميثاق مملكة الله 3ـ كناقل لمملكة الله من الارض الى السماء. وحتى يستدلّ على انّ عيسى لم يكن ملكا ولا رجل سلطة (اي انه لم يؤسس دولة) يبيّن هوبس انّ الفادي لا يمكن ان تكون له سلطة على من جاء لفديتهم قبل وقوع الفدية (الطّلب). ثم ان الكتب المقدّسة ذاتها تحتوي على ما معناه ان مملكة المسيح ليست في هذا العالم. «Mon royaume n'est pas de ce monde» (6). فاذا لم يكن المسيح، سواء قبل صلبه او بعده، ذا حكومة ارضية امتنع بالضرورة ان تكون لاتباعه (وزراء المسيح) هذه السلطة،

بل ان مهمتهم تقتصر على جعل الناس يؤمنون بالمسيح، وطالما ان الايمان ذاتي وداخلي صرف لا يمكن السماح لهم باجبار اي كان على الايمان. ولو طرحنا الان سؤال جوليوس بروتوس المذكور سابقا «هل يجب الخضوع لامير اصدر اوامر او قوانين مخالفة لاوامر الله؟» وجعلنا هوبس يجيب عليه لكان ردّه بالايجاب قطعا: نعم لان الله نفسه يحثّ المؤمنين على طاعة ملوكهم حتى ولو كانوا من العصاة لان في مصلحة الوطن رضاء الله نفسه، ويختم هوبس هذا الفصل من التنّين بجدال لا يخلو من تهكّم على الكردينال بلاّرمان (Bellarmin) الذي يحاول في كتابه Le pontif suprême ان يفاضل بين الملكية والارستقراطية والديمقراطية من وجهة نظر الكنيسة ويردّ عليه هوبس «ان مهمّة الاساقفة ليست ان يحكموا الناس حسب الاوامر بل ان يوجّهوهم بالحجج الى ماهو احسن» ويشبّه هوبس نظم الحكم الثلاثة المذكورة بثلاثة انواع من ارباب العائلات نافيا ان تكون ثلاثة انواع من مؤدبي صبيان تلك العائلات!! فالكنيسة في المجتمع لا تملك ايّ سلطة خاصة بها ولا يمكن تقسيم الناس الى اتباع للكنيسة واتباع للدولة (اذ تصبح دولتان في دولة) كما لا يجب جعلهم يعيشون انشطارا بين الزمني والروحي فرئيس المجتمع هو نفسه رئيس الكنيسة، ولا يستمدّ رجل الدين ايّ سلطة الا من سلطة صاحب السيادة الاجتماعية. ولعلّنا نشاطر ريمون بولان في قوله (7) بانّ نظرية هوبس السياسية (وكذا الامر بالنسبة لكل من سبينوزا وروسّو) لا تحتاج اطلاقا الى اي تدخّل الهي (فهي ترتكز على فرضية حالة الطبيعة وعلى فعل العقد الاجتماعي سواء اعتبر حادثا حقا في التاريخ ام مجرّد فرضية تنبني عليه النظرية السياسية) ولكنّ الحضور الكبير للدّين في مجتمعات الفلاسفة الثلاثة كانت تحتّم تقديم رؤية وقراءة معيّنة للدين في التاريخ وفي النصوص المقدسة وفي المؤسسات الاجتماعية وذلك بحثا عن «الشرعية الاجتماعية» لتسند الشرعية النظرية وتدعّمها وكذلك حتى تبرهن على زيف مزاعم رجال الدين في تاسيس النظام السياسي على قواعد دينية.

خاتمة

لقد استطاعت نظريّات العقد الاجتماعي رغم نقائصها الكثيرة (تأسيس السياسة على فرضيّة متخيّلة، عدم العودة الى التاريخ المادّي للمجتمعات، ابقائها على ضرب من المزج بين الدين والدولة) ان تضرب بشكل كاف اطروحة الدولة المتأسسة على الحق الالاهي وان تؤسسها بالتالي على حاجات الافراد وتطلعاتهم، استطاعت في كلمة ان ترسي فكرة العلمانية كضرورة قصوى لانجاز الديمقراطية والحفاظ بالتالي لكل من الدين والسياسة على مجاله الخاصّ (مجال الذّوات والقيم الاخلاقية العامة او الفضائل للاول ومجال التشريعات والمؤسسات الاجتماعية والسياسية للثاني). لذلك لا نستغرب ولا نرفض التحليل الذي يرى في اطروحات التعاقديّين من بين ما هيّأ فعلا للثورة البرجوازية الكبرى في فرنسا عام 1789. وكيف لا يكون روسّو منظرّا فعليّا للثورة ولقاعدتها العلمانية وهو القائل في نهاية كتابه العقد الاجتماعي «من المهم بالنسبة للنظام ان يكون لكلّ مواطن دين يحثّه على الاخلاص لواجباته لكنّ عقائد هذا الدين لا تهمّ النظام ولا افراده الا بقدر ما تتصل بالاخلاق والواجبات التي لكلّ فرد تجاه الاخرين.. ما يهمّ الجهاز السياسي ليس ان يكون الانسان حسن التديّن بل حسن المواطنة اذ لا سلطة ولا قدرة او فائدة من معرفة مصائر الذوات في اليوم الاخر لان ذلك كامن في دواخل هذه الذّوات نفسها».

الهوامش والمراجع:

1) من خلال مؤلفاتهم الاتي ذكرها:
- Thomas Hobbes, Léviathan, trad. française: F. Tricaud, Sirey; Paris,1971.
- Baruch Zpinoza, Traité Théologico-Politique, dans Oeuvres complètes, Gallimard (la pléiade), Paris,1954.
- Jean -Jacques Rousseau, Du Contrat Social, G.F., Paris, 1966.

2) انظر: Françoise Atger, Esquisse de l'histoire du contrat social, Lib. Felix alcan, Paris, 1966.

3) راجع: Encyclopoedia Universalis, Arts. Contrat Social.

4) المرجع السابق.

5) سبينوزا، المرجع السابق، ص. 1230.

6) انظر، انجيل يوحنا، (36، XVII)

7) انظر: Raymond Polin, Hobbes, Dieu et les hommes, P.U.F.,Paris,1981.

ملف

الجسد عند الصوفية
دراسة حول اهمية الحضور الجسدي في التجربة الصوفية

احمد حبيبي *

ربما كان التأسيس او البحث عن الأسس من اكثر المهام صعوبة خاصة اذا كان هذا البحث في اتجاه الظاهرة الثقافية وهنا - المسرح - ويحاول اقتفاء اثرها وتنسم روائحها في بعض الممارسات والمعتقدات والتجارب ذات المنابع الدينية حيث تكون حرمة الطقس وقداسة المعتقد ماثلة باستمرار في ذهن الباحث وتفرض عليه نمطية معينة في التعامل مع مادته الخام تلك.

غير اننا هنا سنحاول ان نمارس نوعا من التجاوز ونفصل مادتنا الخام - التجربة الصوفية - عن الاطار المقدس اطار المعتقد الديني ونظر اليها كتجربة انسانية ضمن ارضية ثقافية واجتماعية محددة هي التجربة الحضارية العربية الاسلامية.

وما يميّز التجربة الصوفية بالنسبة لنا هو انها التجربة الوحيدة التي شكلت نشازا وخروجا باستمرار على ذلك الاجماع الذي سعى الاسلام السلفي الى اضفائه على المدينة الاسلامية وكانت التجربة الصوفية الشوكة التي تؤلم الجسد الاجتماعي لتلك المدينة، وتقلق راحة اهلها، وهذه الحيرة من الخروج على الاجماع والمالوف والطبيعي والعادي ومحاولة الانتهاك والتجاوز والارتقاء نحو المطلق جعلت تلك التجربة تحمل في طياتها (ملامح درامية قوية قد يكون ابرازها اسهاما في تشكيل اللبنة الاساسية للخلق المسرحي)(1).

وما يحمل على القول بأن التجربة الصوفية هي تجربة درامية بالاساس هو حدة الصراع داخل تلك التجربة ومأساوية الشخصيات الصوفية.

واذا كان الصراع هو المفهوم المشترك لأصول المسرح (2) فان التجربة الصوفية شكلت دائما ميدانا خصبا للصراع وفي مستوياته المختلفة.

فعلى مستوى الصراع الافقي تواجه الشخصية الصوفية قوانين المجموعة والكيان الاجتماعي المفروض (3) فيبادر الصوفي برفض كل العلاقات والروابط الاجتماعية ويسعى الى التفرد بنفسه وعزلها بعيدا عن العالم والناس حيث يرى العالم تجسيدا للقهر والشر والعبودية لذلك فخلاصه يكون بمغادرة هذا العالم الذي يشعر فيه بالغربة، انه غريب عنه وعن كل شيء فيه او ينتمي اليه.

وهذا الاحساس الفاجع بالغربة يجعل الصوفي يضع نفسه في مواجهة مع العالم والمجتمع ويبدأ في التمرد على كل القوانين والقيم التي تضعها المجموعة وتحاول فرضها، بل ان الصوفي هنا يسعى الى التحرر من الزمان والمكان ليعيش خارجهما (4) انه يريد ان يميز ذاته ان يسمو بها الى مواطن النور والحرية والارادة.

والصوفي وخصوصا في عالم يمنع تصوفه يعمل ويجاهد من اجل ان يغادر ذلك العالم العائق من حيث هو عالم وجود فكري واجتماعي وسياسي لان ما يمنع فعل

* كاتب ومخرج من موريتانيا.

التصوف ويقتل المتصوف هو ما يسود عالمه من ظلم وقهر ومن حواجز على المستوى اليومي العملي الاجتماعي الثقافي (5).

ان القدر البسيط المتبقى من حرية الانسان قد اغتصب منه مما عمق شعوره بالمأساة ودفعه للبحث عن الخلاص وهو لكي يواجه ضعفه وفقره وعبوديته اتجه الى التصوف لكي يحقق بأدواته الروحية ما حققه غيره بوسائل مادية (6).

والصوفي حين يتجاوز قوانين المجموعة وعبثية التركيبة الاجتماعية يعمل على التفرد بنفسه ليظهرها مستقلّة عن العالم واسمى منه، انّه يريد ان يغادر هذا العالم الذي يشعر فيه بالخوف والغربة ويجعل التخلص منه والابتعاد عنه سبيله الوحيد نحو السعادة والطمأنينة والكمال.

هكذا يبدأ الصوفي في اقناع نفسه بانه ليس من هذا العالم بل هو من طبيعة مغايرة تسمو فوق تحديداته الزمانية والمكانية، فيلجأ الى توظيف المعارف الدينية التي تقدم له تاريخ ما قبل تاريخه وما بعده فيعرف انه جاء الى هذا العالم من عالم اخر يقع خارج الصيرورة ولا يخضع لمنطقها وبالتالي فذاته الحقيقية هي من عالم اخر تماما، عالم الخلود (7).

هذا الصراع الذي يعيشه الصوفي بين رفضه للعالم المحسوس، المجتمع والناس وتعلقه بعالم السر المطلق يجعله يكفر بكل ما هو آت عن طريق الحواس ويسعى الى تلقي المعرفة مباشرة من القوى الغيبية ليحقق المعرفة المطلقة والوجود المطلق (8).

لقد عرف الصوفي اصله ومن اين اتى لذلك عليه ان يصارع لكي يتحرر ويرجع من حيث أتى ففي رجوعه يكمن الخلاص.

هنا يتشبث الصوفي بالمعتقد القائل بوحدة الوجود ليثبت عظمته ويتجاوز واقعه. يقول ابو يزيد البسطامي: «قلت يوما سبحان الله فناداني الخالق في سري: هل من عيب تنزهنا عنه؟ قلت لا يا رب، قال فنفسك فنزه عن ارتكاب الرذائل وتحل بالفضائل، فصرت اقول سبحاني ما اعظم شاني».

وجاءه رجل يوما فقال من تطلب؟ قال ابا يزيد. قال: ما في البيت الا الله(9)

لقد وجد الصوفي ان لا خلاص له الا ان يغادر العالم ويرفض المجتمع بقوانينه وتركيبته ويسافر الى هناك حيث يندمج في حضن الالوهية وعند ذلك تصبح عظمة الله هي عظمته وخلود الله هو خلوده وعلم الله اللا محدود هو علمه» (10).

ولكن قبل بلوغ مرحلة الخلاص هذه يكون الصوفي قد مر



ان ماساة الصوفي هي وعيه الشديد بالموت بانه كائن على شفا الموت في عالم متجه باستمرار نحو الفناء ومن ثم التجدد، هذا الوعي الحاد بالموت يجعل الصوفي يعمل للموت وليس للحياة وهذا الموقف هو الذي يقود سلوكه وشخصه نحو ما وراء الحياة

بطريق من الصراع مع النفس الداخلية الامارة بالسوء في سبيل تربيتها على احوال التصوف وذلك هو مستوى الصراع الداخلي الديناميكي.

ان الصوفي قبل ان يدخل حال النصوص يكون قد مرّ بمرحلة مريرة من القلق والضياع والشك، مرحلة يجاهد فيها من اجل تحقيق ذاته واكمال وجوده حيث العرفان الصوفي في جوهره هو البحث عن الذات في حقيقتها وجوهرها الاصلي الذي اختفى تحت ستار النزعات والرغبات والغرائز الملازمة للنفس البشرية والمقدرة عليها بنوع من الحتمية الوجودية هذه الحتميات التي ترتهن الانسان وتستعبده وتقيده بتحمّل الواقع المعيش في شكله اليومي العادي.

وثمة مثل وقيم واحلام يطمح الانسان اليها ليحقق بها ذاته ويعثر فيها على مبرر لوجوده وغاية لبقائه. هنا يكون الصراع عنيفا بين الرغبات الظاهرة والغرائز المكبوتة التي تجذب الانسان الى اسفل وتعيقه، وبين قيم السمو والكمال والتطهر التي تتلهف الذات الصوفية اليها مستنيرة باضواء الروح والحرية والارادة.

هذا الصراع المرير يعيشه الصوفي في عالمه النفسي الداخلي الخاص، عالم الانكفاء على الانا والصميم الداخلي حيث يعاني تجربة ماساوية كاملة وما تنطوي عليه من هلوسة وشذوذ وتناقض وضياع وتمزق في العواطف والمواقف.

فالصوفي الذي أمات نفسه بانواع الرياضات والمجاهدات وقاسى في سبيل فكرة مجردة «الاتحاد بالله» يظهر هنا وكانه يلعب ورقة مصيره وحياته لان رحلة الاتحاد مع الذات او التخلق بها ـ حسب الجنيدي ـ او الاتصاف حسب الحلاج مازالت شاقة وطويلة كما يريد الصوفي تحرقا وعطشا يزيد

لهيبه لمع نور وارد من الحضرة تنوره الروح فتلوح الى جانب الازل وتشاهد ذاتها وقد رفعت اليه مقدما في تخيلها (11) هنا يكون الشوق مشفوعا بالرجاء: الشوق الى الاتحاد بالله والرجاء في تحقيق ذلك الاتحاد..

والرجاء هنا يكون كالبرق خصوصا في اول الطريق اذ يلوح بقرب الوصال فيبادر الصوفي مسرعا فلا يجد شيئا وكلما سنح له بارق جرى وراءه لهذا يهيم من بارق الى بارق والبوارق متتالية فيكون الضياع في ابلغ صوره.

يقول ابو يزيد البسطامي: اشرفت على ميدان الليسية فمازلت اطيرفيه عشر سنين حتى صرت من ليس في ليس بليس ثم اشرفت على التضييع حتى ضعت عن الضياع ضياعا، وضيعت فضعت عن التضييع بليس في ليس من ضياعة التضييع ثم اشرفت على التوحيد في غيبوبة الخلق عن العارف وغيبوبة العارف عن الخلف (12).

فالذات الصوفية تصارع وتضيع في عالم الغيب وهي مازالت متصلة بعالم المحسوس مما يفجّر فيها كل التناقضات الداخلية التي تدفع الصوفي دفعا نحو مصيره.

والضياع والتمزّق الذي تعانيه الذات الصوفية ليس له نهاية فهي ممنوعة من الاستقرار والهدوء بشكل وجودي سيزيفي، يقول الحسن النوري: «انا منذ عشرين سنة بين الوجد والفقر اي اذا وجدت ربي فقدت قلبي واذا وجدت قلبي فقدت ربي» (13).

وهذا المعراج المستحيل الذي يصارع الصوفي في سبيل تحقيقه بايمان قوي وعزيمة اقوى هو مصدر الشقاء والقلق الذي ميز الشخصيات الصوفية الكبيرة التي عاشت لكي تموت باقتناع تام.

ان ماساة الصوفي هي وعيه الشديد بالموت بانه كائن على شفا الموت في عالم متجه باستمرار نحو الفناء ومن ثم التجدد، هذا الوعي الحاد بالموت يجعل الصوفي يعمل للموت وليس للحياة وهذا الموقف هو الذي يقود سلوكه وشخصه نحو ما وراء الحياة.

لذلك فسقوط الشخصيات الصوفية ميتة ام مقتولة يثبت عند كثير من المسلمين المتفاوتين في النزعة الصوفية انه لابد من التالم من اجل الخلاص.

تلك اذا هي الظروف التي تعيشها الشخصية الصوفية اثناء تاملها العرفاني وتلك هي العناصر التي تساهم في تكوين الصراع الصوفي وبالتالي خلق الشخصيات الدرامية القوية التي لا تحتاج الى خلق بقدر ما هي بحاجة الى من ينقلها نقلا فنيا من الكتب الى خشبة المسرح.

العرفان الصوفي او دراما الخلاص

يمثل التصوف منذ البداية نداء للانسان كي يثور ويغير ويصقل «الانا» الصميمي وفق قيم الكمال والحكمة والبطولة هنا يظهر الفرد صاعدا نحو المطلق مستبدنا باستمرار للمثل طامحا للكمال ولبلوغ ذلك المستوى الاعلى الذي يفصل الانسان عن الله (14) وهكذا تبدا الرحلة.. يرحلون لا يحبسهم زمان او مكان او اخوان، الى ارض الى وقت ارض تكثر فيها التجليات والفتوحات والمكاشفات ووقت تصفو فيه التوجهات وتصافي في النفحات.

انهم الصوفية ترحل قلوبهم في ارض الله الواسعة طلبا لرزقها الالاهي وابدانهم تتبع القلوب في تغريبها وتشريقها في صعودها نحو الازل (15).

هذه الرحلة الصوفية تتاسس على العرفان الصوفي من حيث هو موقف من العالم موقف نفسي وفكري (وجودي) بل هو موقف عام يشمل الحياة والسلوك والمصير، ويهدف الى الخلاص من الوضع الذي يجد العارف نفسه ملقى فيه كنفس متعبّد ةوفرديةمؤطرة في مجتمع حيث لا يلقى الا ما ينغّص ويكدر الا ما يجعله يشعر انه محاصر ومضطهد في عالم كله شر، ومن الوعي بهذه الوضعية يبدا الموقف العرفاني ومن اعلان رفض هذه الوضعية ينطلق بإبداء الضايق والشكوك ثم باعلان الكراهية والعداء لها والتمرّد عليها.

والعارف يرفض هذه الوضعية بوصفها واقعا خارجيا ويرفضها كشعور داخلي ويرفضها كشروط حياة ويرفض نفسه كوجود خاضع لهذه الشروط.

ومن هنا ذلك الاحساس بالغربة بصورة مضاعفة حيث يشعر انه غريب عن العالم والعالم غريب عنه فيتّجه نحو تمييز نفسه عن هذا العالم الى الانفصال عنه والقطيعة معه، ومن هنا تلك العبارة الشهيرة التي ترددت على لسان كثير من العارفين «اذا كنت في العالم فانا لست فيه» (16)

وهنا يبدا ذلك الميل الجامح الذي يستولي على العارف ويذكي شوقه الى الرحيل عن هذا العالم، الى التحرر من تبعته وقيوده والرحيل بعيدا عنه حيث يسترجع كامل حريته، كامل امتلاكه لنفسه.

وتتولد لدى العارف رغبة صادقة في ان يكون نفسه وفي ان يستعيد الانتماء الى ذاته وان يلتحق بعالم اخر، عالم متعال وطاهر، عالم الحياة الحقيقية والطمأنينة والكمال والسعادة التي كان فيها واخرج منها ويجب ان يعود اليها.

ان العارف يعمل طيلة معاناته للموقف العرفاني على ان

يكشف وجوده الحقيقي ويسعى الى ان يتعرف من جديد على حقيقته وإنّيّته وبالتالي ان يصير من جديد ماهو اباه في حقيقته.

فالموقف العرفاني يتلخص في البحث عن الذات وجوهرها الاصلي (17).

ولعل المقاربة تكون ممكنة بين الطريق الذي يسلكه العارف نحو الخلاص والطريق الذي يسلكه الممثل في مجهوده الدرامي الرامي الى اكتشاف ذات الانسان وكنه حقيقته.

يقول افوتوفسكي «عندما كل شيء يتركز في نضج ممثل ويعبر عن هذا النضج جهد مغرض وتعرية تامة وكشف عن كنه الانسان» (18).

العرفان هو محاولة جريئة لتجاوز الواقع والحدود هو العمل من اجل العودة الى الحالة الاصلية (البعث والنشور) انه رجوع الى حالة سابقة سامية حال من الحرية الكاملة، ينزع فيها العارف ثيابه يخلع عنه قميص جلده فيتحرر من كل ما يشده الى هذا العالم ليعود الى الحالة التي كان عليها قبل الميلاد، انها النشأة الاخرى او الميلاد الجديد (19).

وهذه حالة رفيعة في تجاوز الواقع والمحدود حيث نملأ فراغنا ونتمّم انفسنا، هنا يتجلى الفعل الدرامي في عملية بطيئة بها يصبح المعتّم فينا شفافا، حيث يصبح المسرح ميدان اثارة في صراع الانسان مع حقيقته وفي محاولته لخلع القناع عن الحياة (20).

وتشتد معاناة العارف اكثر حين يعرف اصله النوراني حين يعرف من اين اتى ويقتنع ان الطريق الذي سيتحرر به من سجن العالم هو الرجوع من حيث اتى ففي الرجوع وحده يكمن الخلاص.

لقد عرف الى اين، ولا يبقى الا ان يسلك الطريق والطريق صعب وشاق وعليه ان يجتازه مرحلة بعد اخرى والبداية يجب ان تكون جمع الذات باستعادة وحدتها وتنظيم كيانها والتركيز حولها، حيث على العارف ان يامل عن طريق حشد قواه الروحية والتفكير في الاصل الالاهي وتحديد ذاته الباطنة، بامل ان يجد طريق الخلاص والعودة (21).

هنا تبدا اللحظة الصوفيةالزاهدة العارفة عن الدنيا الناشدة للخلاص عن طريق المعرفة، وتلك المعرفة لا تحصل الا بالتدريب الجسدي الشاق، ولا تكون الاعبر جسد اضناه الجوع والسهر وكثرة الصلاة وخلصه الصمت فصمت، هنا تبدأ ممارسة التعذيب على الجسد الذي دخل صاحبه تجربة التصوف، بل منذ تفكيره في دخولها.

ان التعذيب هنا يتحدد كفعل يمارس على الذات المتصوفة في بعدها الجسدي وذلك عن طريق التفاني في الزهد وانواع الرياضات والمجاهدات والخلوة والسهر.

سئل ابو يزيد البسطامي بأي شيء وجدت هذه المعرفة؟ قال ببطن جائع وبدن عار (22).

وطبيعة الفعل الصوفي هنا تحدد موضوع الفعل لان فعلا كهذا لا يمكن الا ان يكون على الجسد ومن اجله وفي سبيل تربيته على اصول الزهد والتصوّف، او صده وفي سبيل نفيه ومحاصرته كجسد سيحمل موقفا مغايرا وسلوكا مخالفا (23).

هكذا يواصل العارف سعيه ليغادر هذا العالم العائق وليرتفع فوق الواقع، وان يغادر العالم معناه ان يتمرّد وينفرد بجسده ونفسه لكي يكون متصوفا، اي ان يبتعد عن العلاقات التي تربطه بالآخرين، حال الغزالي مثلا (24) او ان يبتعد عن نمط ثقافي يرفض التصوف حال ابن عربي (25).

فالعرفان الصوفي يتأسس على التفرد والفردانية كوجود خاص تحققه الذات الصوفية عن طريق كشف جسدها وعزل نفسها، هذه النزعة الفردية لدى الصوفي (العارف) تجعله يسعى الى ان يكون صدى العالم وسيد العالم، مما يذكي الصراع الذي ترتكز عليه دراما الخلاص كاي ماساة اخرى (26).

وايمان الصوفي بفكرة الخلاص يجعله يقدم على التضحية بنفسه راضيا في سبيل تحقيق تلك الفكرة المجردة فكرة العودة الى الاصل المقدس، هنا يقدم العارف صورا من البذل والعطاءتتجاوز الطاقة والحدود البشرية وتدخل في عالم السرّ والروحانية عالم المثال (27).

ذلك ان الوصول الى الخلاص ليس قسرا لكل الناس بل هو لخاصة الخاصة وطريقه صعب وشاق يقول ابراهيم بن الأدهم: لن يبلغ الرجل درجة الصالحين حتي يجوز ستة عقاب، اولها ان يغلق باب النعمة ويفتح باب الشدة والثاني ان يغلق باب الفرح ويفتح باب الذل والثالث ان يغلق باب الراحة ويفتح باب الجهد والرابع ان يغلق باب النوم ويفتح باب السهر والخامس ان يغلق باب الغنى ويفتح باب الفقر والسادس ان يغلق باب الامل ويفتح باب الاستعداد للموت(28)

هذه العملية هي عملية فداء للذات من اجل الوصول بها الى السعادة والراحة والطمأنينة.

وبنية صراع العارف من اجل تحقيق ذاته هنا هي نفس البنية المطلوبة من الممثل لتحقيق ذاته كممثل، يقول:

افروتوفسكي: «على المرء ان يفدي نفسه كليا وبطيب خاطر وثقة قصوى كما يفدي المرء نفسه عندما يحب هنا يكمن مفتاح السر، التعمق في فهم الذات والغشوة والاسراف في التدريب سيبلغ الفعل ذروته عندما يفدي المرء نصيبه ويتواضع وبغير احتراس، هنا تكون النشوة والراحة النفسية (29).

واذا كانت المأساة هي نصيب الانسان الذي يريد ان يرتفع عن الواقع (30) فان العارف لا يريد تجاوز العالم فحسب بل هو يطمح الى الكمال عن طريق الارتقاء في سلم العرفان صاعدا نحو النور.

انه الانسان الكامل الذي يسلك الطريق المزدوج ويخترقه نازلا الى عالم الكثرة والتعدد في الظواهر والذنوب حتى يبلغ اعمق اعماقه ثم صاعدا الى وحدة والنور الالاهي (31) حيث لا يمكن ان يكون قديسا الا المذنب الاكبر الذي ارتكب ذنبا فادحا نزل به من عالم الخلود الى هذا العالم المملوء تعاسة وشرا.

والعارف في صراعه من اجل الكمال يحاول الكشف عن حقيقة اخرى ترفض حتميات الواقع وعبوديته، بل ترفض حيثيات الحياة ذاتها.

هنا يكون العارف كائنا دراميا يمارس طقسا ويعبر من خلاله عن تنفسات حميمة تراوده في نزوعه نحو المطلق.

وشخصية العارف شخصية قلقة، متمردة وجامحة، ترفض الواقع وتبحث عن حقيقة اخرى لا نجدها في المعارف الطبيعية الحسية، لذلك نلجأ الى طلب المعرفة من عوالم الغيب ومن القوى العليا التي هي مشدودة اليها وتسعى للالتحاق بها. وفي سبيل ذلك تقوم بوظيفة الدين وعلومه المختلفة والاساطير والسحر والتنجيم والشعوذة كل ذلك بغية الدفع بموقفها العرفاني الى اقصاه الى طلب الخلود والرجوع الى وطنها الاصلي (32).

والعارف يمارس نوعا من التركيز المعمق على الذات في عالمها الخاص، ويعمل على تحرير وجوده النفسي الجسدي ليكون هو العالم الاصغر الذي تلتقي عنده مراتب الوجود وتركيز العارف حول ذاته مثل تركيز الممثل يحتاج الى نوع من الطاعة العالية والاهتمام الوقور (33) حتى يتمكن العارف من التماهي في مثله الاعلى الذي هو مشدود اليه تماما كما بناها الممثل في شخصيته التي يؤديها ويحملها في داخله.

وبفعل ذلك التركيز المستنير الذي تشترط فيه كل حواس العارف، تاتي عليها لحظات يشعر فيها انه قاب قوسين او ادنى، ثم تاتي لحظة بما هي فيها العاشق والمعشوق لحظة الفناء او اندماج العارف في اصله (34).

وشخصية العارف شخصية قلقة، متمردة وجامحة، ترفض الواقع وتبحث عن حقيقة اخرى لا نجدها في المعارف الطبيعية الحسية، لذلك نلجأ الى طلب المعرفة من عوالم الغيب ومن القوى العليا التي هي مشدودة اليها وتسعى للالتحاق بها

من النفسي الى الجسدي في التجربة الصوفية

تذهب معظم الدراسات التي تتناول التجربة الصوفية واحوال السالكين الى اعتبار تلك التجربة خطابا موجها الى النفس يرمي الى طهارتها والهروب بها بعيدا عن عالم الجسد.

والى هذا المنحى تذهب معظم الدراسات والقراءات التي تناولت هذه التجربة من حيث احوالها وشروطها سواء من خلال بنية الخطاب العرفاني الصوفي او من خلال نماذج من الصوفية(35).

ولا شك ان ما يدعم هذا التوجه هو تراكم نصوص صوفية توحي قراءتها للوهلة الاولى بان التصوف هو تجربة تظهر في سبيل النفس البشرية تبدا من معرفة النفس حق المعرفة ومعرفتها لا كجزء من هذا العالم بل كوجود اسمى منه ومن طبيعة مخالفة له وهكذا تكون معرفة النفس هي اساس العرفان الذي يعرف نفسه ويعمل على تخليصها من ادران المادة والعالم ويعمل على الارتقاء بها الى اصلها النوراني الخالد حيث عالم الطمأنينة والاستقرار، هنا تجاور النفس ربها فيرضى عنها ويقبلها هنا لحظة الفناء او اندماج العارف باصله.

والذي يقرأ التصوف ويقارب الخطاب الصوفي بهذا الشكل يكون تحت سلطة مفهوم ثنائي انه الثنائي نفس - جسد وسلطة هذا الثنائي تؤدي منطقيا الى اعتبار التجربة الصوفية بمثابة اكتشاف لذات السالك في بعدها النفسي. وهذا الاكتشاف سيحول الانا النفسية الى انا عليا ترقى حتى الالتحام بالله(36).

ولكن ماذا لو حاولنا قراءة التجربة الصوفية قراءة مغايرة؟ الا توجد ضمن الخطاب الصوفي بعض العناصر التي تجعلنا نعيد النظر في فهمنا للتصوف كتجربة تسعى الى كشف ما هو نفسي في ذات المتصوف؟ الا يمكن ان يشكل التصوف فعلا جسديا في وجود ذات السالك؟

ان الخطاب الصوفي يحتوي على دلالات ورموز واشارات بل ونصوص تحمل نفحة الجسد وربما تتكلم لغته: ويمكن قراءتها كخطاب جسدي ولكن محاولة كهذه لابد ان تتخلّص من ذلك الثنائي نفس وجسد الذي وجه القراءات السائدة للتصوف حيث، حيث علينا ان نقرأ التصوف كممارسة سلوكية ولغة واحوال ومقامات.

ان التحرر من ذلك الثنائي التقليدي وهيمنته يسمح بقراءة الخطاب الصوفي ولغته ورموزه حيث تتكشف النصوص كفعل جسدي واكتشاف جسدي للذات الصوفية، بل ربما يكون مذهب وسلوك المتصوفة اصلا لاكتشاف الجسد لتحريره من التصورات الفلسفية والاخلاقية والدينية التي تستبعده من خارطة المعرفة وتجعل منه مصدرا للشر والبهيمية (37).

ولكن ونحن نحاول استحضار الدلالات الجسدية في التجربة الصوفية لا يجب ان نفكر في التصوف على انه موقف مادي من العالم ولا نريد للحضور الجسدي ان يحول التجربة الصوفية الى تاسيس للجسم اي كقيمة مادية تتكون بواسطة ادراكنا او كمجموعة من الكيفيات تتمثل فينا ساكنة منفصلة عنا موضوعة في المكان (38).

اننا نريد ان تقرأ تجربة السالكين باعتبارها تجربة ذاتية تستحضر العنصر الجسدي وتعطيه دلالات حية ورفيعة تتجاوز الوجود المادي الى الفصل والتفصيل في الحياة والثقافة والمجتمع انها تجربة تطهيرية لما هو جسدي في الذات الصوفية حيث ينتصب الجسد كمصدر للابداع والالهام بل مصدر للمعجزة ومركز تنتهي عنده مراتب الوجود!

من هذا المنطق ننظر الى التصوف كتجربة يتواجد فيها الجسدي الى جانب النفسي تواجدا قويا لم يستطع الصوفي نفسه ان يتخلص منه في خطابه ولغته واحواله بل في تجربته عموما.

هكذا تمثل التجربة الصوفية منذ بدايتها فعلا جسديا في ذات المتصوف ومن خلال وجوده الخاص وفي علاقته مع الاخرين - المجتمع، السلطة والعالم - فهناك على مستوى هذه العلاقات انواع من التطويع والتدريب والتعذيب تمارس على الجسد الذي دخل صاحبه حال التصوف.

هكذا يبدأ الطقس الموجه ضدّ الجسد والذي هو سبيل الطاعة والخلاص، انها عملية تطهيرية كبرى تسعى الى اعادة تربية الجسد وادماجه على المستوى الاخلاقي والروحي (39).

ويكون ذلك عن طريق ممارسة الزهد والتقشف والسهر على الذات الصوفية في بعدها الجسدي من طرف المتصوف نفسه او عن طريق الاستعباد والتعذيب والقتل من قبل الاخرين - المجتمع والسلطة. . (40)

وفعل من هذا النوع هو فعل على الجسد في سبيل تدريبه وتربيته على احوال التصوف وسلوك الصوفية او ضد الجسد ويسعى الى اقصائه كجسد سيتحمل موقفا مغايرا لما يعرف بدلالات العقل والحكمة والحقيقة (41)

ويشعرالصوفي خصوصا في عالم يمنع تصوفه ان عليه ان يغادر ذلك العالم لكي ينفرد بجسده ليكون صوفيا.

والفعل الصوفي هنا يتأسس على العزلة والتفرد اذ تحقق الذات الصوفية وجودا خاصا يكشف جسدها وعزله عن العوائق والعالم والناس لكي يمارس عليه انواع الرياضات والمجاهدات حين يكون (حمل النفس على المشاق البدنية ومخالفة الهوى على كل حال) (42).

هنا تكون تجربة الصوفية تجربة لجسد يتجاوز العالم الذي يعيقه ويقيده بروابطه ليدخل عالمه الخاص عالم الفردانية المطلقة ليكون هو العالم الاصغر حسب ابن عربي (43).

وبعد ان يحرر الصوفي وجوده الذاتي الجسدي من عوائق وقيود العالم الخارجي سيلتفت الى وجوده كي يجاهد ضد عائق اخر يحمله معه في ذاته (انها النفس الامارة بالسوء).

يذهب الغزالي الى أنّ المجاهدة والحضرة ممارسة عملية ترمي الى حفظ البدن من النفس الامارة بالسوء فيكون وجود العارف منفردا وجودا في سبيل تطهير جسده من تلك النفس التي هي مصدر الشهوة واللذة والبهيمية، والتي تهدد طهارة الجسد وتكدر صفاءه لذلك يجب ابعاد تلك النفس وذبحها بالمجاهدة حتى يكشف العارف جوهره الذاتي في صفائه ونقائه. (44).

هنا تكون تجربة السالكين هروبا من النفس الامارة بالسوء وليس من الجسد (اعلم ان اصل هذا الامر وملاكه فطم النفس عن المألوف وحملها على خلاف هواها في عموم الاوقات) (45)

ان جهاد الصوفي ضد نفسه- نفس اللذة والغضب-هو الطريق الى تحققه من تجربته حيث يؤسس السالك وجوده الذاتي في مرحلته الاولى بتعرية جسده وعزله طاهرا وخاليا ومتعاليا على تلك النفس مصدر الشهوة والهوى والتي تشكل عقبة تكدر صفو السالك في احواله ومقاماته.،

واذا كانت النفس هي المسيطرة والموجهة للبدن كما ترى الادبيات الصوفية فإن تجربة التصوف تقوم على الهروب بالبدن وعزله عن تلك النفس التي تقوده نحو الادران والخطايا.

وكلما جاهد الصوفي نفسه وأماتها بالمجاهدات والرياضات والعمل على مفارقتها وتركها، قال ابو يزيد البسطامي: رايت ربي في المنام فقلت كيف اجدك؟ قال فارق نفسك وتعال (46).

يكون تحررالجسد واعلان وجوده الخاص والمتميز ولن يقبل الجسد الصوفي بعد ذلك الا نفسا تكون في مستوى طهارته وتحرره وفردانيته ومن هنا يكون التأديب الرباني للمتصوف تأديبا يشتمل ما هو نفسي وما هو جسدي من خلال ما يتعلق بالقول والفكر والفعل (من ربى ظاهره بالمجاهدات حسن الله سرائره بالمشاهدات) (47) (الحركة بركة وحركات الظواهر توجب بركات السرائر) (48).

ويكون تحرر الجسد وكشفه متحررا ومتعاليا سببا في تطهير النفس الراغبة في الرحيل الى حضرة معشوقها.

ففي شطحات البسطامي يكون الجسد هو الحاضر في تجربة المشاهدة الصوفية يقول ابو يزيد «اول ما صرت الى وحدانيته فصرت طيرا جسمه من الاحدية وجناحاه من الديمومة» (49).

وهذا التوحد الجسدي هو الذي يؤسس الطريق الى التوحد بالرب المعشوق والالتصاق اكثر بالتجربة الصوفية باعتبارها تجربة فعل جسدي تكشف سعادة الذات الصوفية في ابعادها الجسدية واساسها الجسمي حيث لا ينتظر السالك مغادرة دنياه وفناءه في اصله ليحقق سعادته، بل ان تلك السعادة تتحقق داخل الزمن الجسدي الحي والارتباط بذلك الزمن من حيث هو ارتباط باحوال الوقت وبما هو ات في التجربة الان هنا.

يقول القشيري عن ابي علي الدقاق قوله: الوقت ما انت فيه ان كنت بالدنيا فوقتك الدنيا وان كنت بالعقبى فوقتك العقبى وان كنت بالسرور فوقتك السرور، وان كنت بالحزن فوقتك الحزن (50)

وسعادة الصوفي باحواله انما تكون بحال الحضور الجسدي الدنيوي حال خشوع الجسد، وتتحقق في جوهرها في حال الحضور القلبي الرباني ، لذا تكون سعادة السالك مرتبطة بالتربية الجسدية من جهة والتربية الاخلاقية والعملية من جهة اخرى حيث التلازم قائم بين الاثنين من اجل الكمال.

ان حضور الجسدي في التجربة الصوفية (اسهامه في تشكيل مسارها العام) يفرض نفسه حتى في تعريف مفهوم التصوف والصوفية وحتى في تلك القراءات التي تنظر الى التصوف كتجربة نفس تتحرر من الجسد، حيث ان تلك التعريفات تضم ما هو جسدي لما هو نفسي داخل تلك التجربة ففي قاموس «لا لاند» (La Lande) الفلسفي يعرّف الصوفية (Mysticisme) على انها (نزعة تعتقد في امكانية اتحاد مباشر للروح البشرية بالمبدأ الاساسي للوجود، وهو اتحاد يمثل في الان نفسه شكلا وجوديا وشكلا معرفيا، خارجيين ومتعاليين عن الوجود والمعرفة العاديين وهو مجموعة من المواقف الفكرية والاخلاقية التي ترجع الى ذلك الاعتقاد (51)

لذلك سيكون المتصوفة ارباب (احوال وافعال) الى جانب كونهم اصحاب (اقوال وافكار) والصوفي اكثر ارتباطا بالحال والفعل.

وتعريف التجربة الصوفية باعتبارها اخلاقا عملا وفعلا، يظهرها لنا كممارسة جسدية قد تسبق المعرفة الكشفية وتجربة الاتحاد، بل ان المعرفة الكشفية لا تحصل الا بالتدريب وتربية الجسد.

وحضور الجسد في تجربة السالكين ليس حضور قول وفكر وليس مجرد نظر واعتقاد بل هو حضور عمل وممارسة، حضور جسد يتحرك ويتحرك بعنف احيانا وبتحكم مطلق في سيرورته حيث يكبر ويصغر ويظهر ويختفي وقت يشاء (52).

بل هو الفاعل ابدا في حركاته الطقسية التعبدية التي تجسدها الصلاة كحال وسلوك. . (عند ابن عربي) انها فعل الكمال في حضرة المعشوق - الله - في حين يبقى الايمان كفر وقول مرحلة تخيل الله.

ان الفعل هنا هو فعل الجسد حيث الخشوع الجسدي في ممارسة الصلاة يحقق الحضرة الحقيقية، والرؤية الباطنية والمشاهدة الفعلية لله الى درجة مجالسته والدخول معه في نوع من النجوى يرقى عن التحديد، بل ان الصلاة كحركة وفعل جسدي ربما تختزل حركة الموجودات بمختلف صورها في الذات الصوفية (53).

ان الانا الصوفي هنا لا تكشف عن ذاتها ك انا نفسية وانما تحقق وجودها ك انا جسدية تمارس فعل الخشوع وتتحرك حركات مستقيمة، وافقية ومنكوسة (حركات الصلاة).

وتكون المناجاة داخل هذا الفعل الجسدي فتكون الصلة مباشرة بالرب وتكون الحضرة الصوفية التي يصر ابن عربي على ان يجعل منها حضرة جسدية، انها رؤية بصرية ومشاهدة ولذّة (54).

وتظل الدلالات الجسدية حاضرة في الخطاب الصوفي والفعل الصوفي خاصة في مراحل الوجد والشطح حيث الحضور الاصلي، والاصيل للجسد بتلويناته وتعبيراته ودلالاته المختلفة.

هناك حين تتعطل لغة الكلام والمنطق تبدأ لغة اخرى اقدر على الاشارة والتوجيه والتواصل واقرب الى الايحاء والاشارة (55) انها لغة الجسد التي سيكلمها الواجد حين يغلبه الوجد حيث يكون تبادل الضمائر وانتزاع السلطة الحقيقية من الله لتتجسد في ذات الصوفي وجسده هنا يصبح الصوفي مراة الحقيقة يشطح البسطامي من هناك كنت في مراة فصرت انا المراة (56).

ولعلّ في ادبيات العرفان الشعبي ما يدعم ما ذهبنا اليه من امتلاك الجسد للحقيقة فمع الائمة تتجسد الحقيقة (57) وتكون خلافة الله في الارض.

فالولاية والامامة هما الحق في هذا العالم الارضي الذي يملكه الله وهو الحق في العالم السماوي.

الهوامش والمراجع:

1) عبد الكريم بالرشيد: حدود الكائن والممكن في المسرح الاحتفالي ص 72، دارالثقافة الدار البيضاء.
2) محمد عزيزة: الاسلام والمسرح (ترجمة الدكتور، رفيق الصبان) ص:10، منشورات عيون.
3) نفس المصدر، ص19، ط2
4) عبد الكريم بالرشيد: مصدر سابق، ص73.
5) عبد المجيد: مجلة الفكر المعاصر اذار / نيسان 1988 ص88
6) محمد عابد الجابري: تكوين العقل العربي/ سلسلة نقد العقل العربي (2)ص257.
7) عبد الكريم بالرشيد: المصدر السابق74
8) الدكتور عبد الرحمان بدوي: شطحات صوفية، وكالة المطبوعات الكويتية، ص:10
9) عبد الكريم بالرشيد: مصدر سابق، ص47
10) الدكتور بدوي عبد الرحمان، مصدر سابق ص14
11) نفس المصدر ص29
12) محمد مسعود ادريس: الرقص والاسلام دراسة منشورة في مجلة مركز الفنون والتقاليد الشعبية العدد 10 ص140)
13) الدكتور: عالي زاغور: الكرامات الصوفية /الاسطورة والحلم ص:9
14) الدكتورة: سعاد الحكيم: ابن عربي ومولد لغة جديدة ص:7
15) محمد عابد الجابري: تكوين العقل العربي (2) ص255 ـ 625
16) نفس المصدر ص561
17) جيرزي تروتوفسكي: نحو مسرح فقير ص14
18) محمد عابد الجابري: مصدر سابق: ص257
19) جيرزي تروتوفسكي: مصدر سابق ص:20
20)محمد عابد الجابري: مصدر سابق ص257
21) عبد الرحمان بدوي: الانسان الكامل في الاسلام ص17
22) نفس المصدر، نفس الصفحة.
23) احمد توفيق عباد: التصوف في الاسلام ص:81
24) عبد المجيد الانتصار: مجلة الفكر العربي المعاصر، نيسان/ابريل 1988 ص88.
25) لم يستطع ابن عربي ان يؤلف في التصوف الا بعدما حرّر نفسه وجسده بالهجرة الى الشرق (الشام)
26) ذكاء الحر: مجلة الفكر العربي، عدد يوليو 1992 العدد 96 ص116.
27) يوسف بن اسماعيل النبهاني: جامع كرامات الاولياء ص27
28) عبد الكريم بن هوازن، الرسالة ص70
29) جيرزي تروتوفسكي: نحو مسرح فقير ص 37/36
30) عبد الكريم بالرشيد : مصدر سابق ص 75

31) لويس ماسيو: الانسان الكامل في الاسلام ص66
32) محمد عابد الجابري: مصدر سابق ص257
33) جيرزي تروتوفسكي: مصدر سابق ص23
34) محمد عابد الجابري: مرجع سابق ص258
35) انظر محمد عابد الجابري: بنية العقل العربي (2) القسم الثاني من الكتاب ص 251 وما بعدها وانظر مثلا الدراسات الواردة في الكتاب التذكاري لابن عربي في الذكرى المائوية الثامنة لميلاده دار الكتاب العربي للطباعة والنشر/ القاهرة 1969م
36) محمد عابد الجابري: مصدر سابق ص263.
37) محمد علي الكبسي: الجسد ولعبة الاسماء، في كتاب تاريخ الجنون مجلة الفكر العربي المعاصر88/ ص105
38) عبد المجيد الانتصار: الاكتشاف الجسدي للذات في التجربة الصوفية مجلة الفكر العربي المعاصر ص88.
39) محمد علي الكبسي: مصرد سابق ص106
40) عبد المجيد الانتصار: مصدر سابق ص88
41) محمد علي الكبسي: مصدر سابق ص105
42) ابن عربي: الفتوحات المكية ـ السفر الثاني ص314
43) عبد المجيد الانتصار: مصدر سابق ص88
44) ابو حامد الغزالي: معارج القدس في مدارج النفس دار الافاق بيروت ص98
45) ابو القاسم القشيري: مصدر سابق ص163
46) عبد الرحمان بدوي: مصدر سابق/ شطحات الصوفية ص30
47) القشيري ابو القاسم: مصدر سابق ص167.
48)القشيري ابو القاسم: مصدر سابق ص167.
49) عبد الرحمان بدوي: شطحات الصوفية ص29
50) ابو القاسم القشيري: مصدر سابق ص90 اقتباس عن قاموس La Lande لا لاند الفلسفي ص 662
51) يوسف ابن اسماعيل النبهاني: جامع كرامات الاولياء ص 202/27
52) ابن عربي: نصوص الحكم تحقيق ابو العلاء عفيفي دار الكتاب العربي ص 223
53) عبد المجيد الانتصار مصدر سابق ص90.
54) ريغور علي: الكرامات الصوفية ـ الصوفية والحلم ص10.
55) بدوي عبد الرحمان: مصدر سابق ص30
56) محمد عابد الجابري: نفس المصدر ص337
57) محمد عابد الجابري نفس المصدر ص338

النهضة (*)

ندى توميش، دائرة المعارف الإسلامية، الطبعة الجديدة، المجلد السابع

ترجمة: أحمد السماوي

النهضة لفظ مشتق من الجذر (ن ه ض) الذي يعني «استيقظ» و«وقف» مع نية العمل إيحاء بالتأهب والاستعداد، مما يمكن أن نعثر عليه بوضوح في تعريف «لسان العرب» «النهضة» «الطاقة والقوة». وغالبا ما ترجع المصدر «النهضة»(**) «بالريناسّنس» وهي ترجمة مربكة لانها تحيل ضمنيا على القرن السادس عشر الأوروبي وعلى حركة العودة الى الماضي الاغريقي الروماني. وسعيا إلى التخلص من المقاربة المركزية الأوروبية التي يلام عليها المستعربون غالبا، فإن ترجمة اللفظ «باليقظة» ولئن كان أقل استعمالا فانه قد يكون أقرب الى معنى الجذر ومن ثم اكثر إرضاء، فضلا عن أنه الاسم الذي اطلق على التمثال الشهير للنحّات مختار، ذاك القائم في قلب محطة القاهرة (لسكة الحديد) «نهضة مصر».

وقد يكون من المفيد أيضا ـ لتحديد أدق للمفهوم المضمّن في لفظة «نهضة» حسب الواقع العربي ـ ابراز تجليات هذه «الحركة».

«فالنهضة»، وخلافا لريناسّنس القرن السادس عشر ليست عودة إلى الارث «الكلاسيكي»، ولا هي «كلاسيكية جديدة» قد تحيي نماذج يوفرها الماضي، بل عل العكس تماما، إن هذا الماضي، وهو يحضر منذ عهد قريب حضورا قويا، قد أصبح قوالب بلا طرافة تقيّد الخيال المبدع. الم يكتب المصلح الكبير محمد عبده (1849ـ1905) في ردّ فعل ضد هذا الماضي المبالغ في هيمنته: «صرف (الاسلام) القلوب عن التعلق بما كان عليه الآباء وتوارثه عنهم الابناء وسجل الحمق والسفاهة على الآخذين بأقوال السابقين ونبه إلى أن السبق في الزمان ليس آية من آيات العرفان» (رسالة التوحيد، 1879، نقلا عن ر. برانشفيغ، في «الكلاسيكية والتهافت الثقافي لتاريخ الاسلام، 37) (1).

ويعدّ جرجي زيدان (1861/ 1914) أشهر الرواد الذين تكلموا عن «النهضة» في كتابه الضخم «تاريخ آداب اللغة العربية» (اربعة أجزاء، القاهرة، 1914). فلقد ربط هذه الحركة بالإسهام الغربي الخير في الشرق، وهو الاسهام الذي يرجعه الى حملة بونابرت (أنظر مقدمته في الجزء الرابع). وقد عمم جيب، لدى المستعربين، مفهوم «النهضة» في مقاله الصادر سنة 1928 في BSOS اللندنية والذي اعتبر فيه أن الحركة لا تبدأ بحملة نابليون على مصر وانما في النصف الثاني من القرن التاسع عشر فحسب.

والذين استخدموا هذا اللفظ، على وجه الخصوص، إنما هم «الأدباء» و«مؤرخو الادب». وقد حدّد بلا شير في (الكلاسيكية والتهافت الثقافي 248) «أصول» النهضة قائلا: «لا يمكن أن تكون هذه الحركة- متى نظرنا في اصولها - مواصلة لمذاهب أدبية تتصل بحضارة تجوّزت. فالتاثيرات الغربية، واستقدام أجناس مجهولة

---

*) اشكر الصديقين محمد نجيب العمامي وحاتم عبيد على الملاحظات التي نبهاني لها بخصوص هذا النص.

**) حيثما كتبت المؤلفة «النهضة» بالخط الايطالياني en italique وضعتها بين ظفرين. فالتشديد هو دوما من عندها.

أو لاتكاد تعرف شأن المسرح أو الرواية على الوجه الذي تفهم به في أوروبا، وتبنّي صيغ شعرية تصل ألى حد الرمزية، وربما تتجاوزها، هي عوامل تدفع الشعراء والكتاب والروائيين والمقاليين والنقاد، في مسالك جديدة انتهى الناس بعد لأي إلى السير على نهجهم فيها..».

ولم يكن لفظ «النهضة» بالمقابل ليستعمل إلا قليلا لدى المؤرخين وعلماء الاسلاميات. فهو لا يوجد في عناوين الآثار، كما هو الأمر، على سبيل الصدفة في «الفكر العربي في العهد الليبرالي 1878ـ1939» لألبير حوراني Albert Hourani (2)، أكسفورد1962 ,ولا في «التراث الاسلامي (I) الفلسفة والالاهيات الاسلامية» أدمبورغ 1962 لمونتغومري واط Montgomery Watt الذي عالج، في اخر الكتاب ما سماه «الفجر الجديد» دون أن يستعمل لفظ «النهضة». ولم يظهر هذا اللفظ أيضا لدى جان بول رو Jean Paul Roux في كتابه «الاسلام في الشرق الاوسط» باريس 1960، الذي تناول فيه «إصلاح الاسلام و«الحداثة» ولم يعالج «النهضة» ولم يظهر أيضا لدى نداف سفران Nadav Safran في «مصر في بحثها عن الجماعة السياسية. تحليل التطور الفكري والسياسي في مصر 1804/1952» هارفادر 1961. وحتى المستشرقين الأصغر سنا أمثال بيترغران Peter Gran في «طرق الاسلام نحو الرأسمالية مصر 1760/ 1840» منشورات جامعة تكساس 1979 او تشارلزواندل Charles Wendell «تطور صورة مصر القومية» لوس انجلوس 1972، يتكلمون عن الاسلام «الاصلاحي» و«الأمة» و«القومية» و«الوطن» دون ذكر عبارة «النهضة». وقد استعمل ج. فون غرونباوم G.Von Grunebaum في «الاسلام المعاصر» لوس انجلوس 1962، اللفظة مرة وحيدة (285) ولكن بطريقة هامشية جدا، في الإحالة.

ومردّ كل هذا إلى أن دارسي الاسلاميات لم يواجهوا الوضع نفسه الذي واجهه مؤرخو الأدب. فحركة الاصلاح والانفتاح، في المجالين الديني والسياسي كان قد مهد لها وعي سابق تعود بوادره الى القرن الثامن عشر مع الحركة الوهابية. وبهذا لا يرفض «الاصلاحيون» مبادئ الماضي، ولكنهم على العكس من ذلك، يعززونها.

فقد عرقلت الامبراطورية العثمانيةالتي كانت في أوجها، في القرون السادس عشر والسابع عشر والثامن عشر استعمال اللغة والأنشطة الثقافية «للإيالات العربية».

وبعد حملة نابليون، وجدت مصر وفي عهد محمد علي، استقلالا فعليا سمح بازدهار الاصلاح الديني، موصولا بالانفتاح الأدبي، ومتميزا عنه بأصوله في آن معا.

عرقلت الامبراطورية العثمانيةالتي كانت في أوجها، في القرون السادس عشر والسابع عشر والثامن عشر استعمال اللغة والأنشطة الثقافية «للإيالات العربية».

وبعد حملة نابليون، وجدت مصر وفي عهد محمد علي، استقلالا فعليا سمح بازدهار الاصلاح الديني، موصولا بالانفتاح الأدبي، ومتميزا عنه بأصوله في آن معا.

فالشيخ محمد عبده ينظر الى الفقه وفقا لحاجات مجتمعه، راغبا في «تنقية» الاسلام من ممارسات الفرق التي تبالغ في استغلال السذاجة الشعبية ويدعو إلى إصلاح التعليم وإعادة صياغة الشريعة الاسلامية في ضوء التفكير الحديث وقد جاراه في اندفاعه كل من قاسم أمين(1865/1908) الذي ناضل من أجل «تحرير المراة» (1899) واحمد لطفي السيد (1872/1963) الذي كافح من أجل حل دستوري للمشاكل السياسية حسب روح القرون الاسلامية الأولى. وقد بلغت آراؤهم «الاصلاحية العالم العربي (خير الدين 1810/1890، أو محمد بيرم 1840/1889 في تونس، وأسرة الآلوسي في بغداد، وطاهر الجزائري (1851/1920) في سورية الخ) حيث البحث عن التوفيق بين العلوم الدينية والعلوم العصرية قصد الانفتاح على العالم دون المساس بقيم الاسلام والهوية العربية.

وبهذا تحصل المفارقة التي مؤدّاها ان «العلماء انفسهم ـ كما يكتب ذلك جيب ـ قد أسهموا، وهم يقتفون أثر الاصلاحيين، في نشر اللايكية لأن تأثير الطرق الصوفية أساسا، هو الذي كان يقاوم الفكر الدنيوي، في الاوساط المتعلمة داخل العالم الاسلامي، (جيب، الاتجاهات الاسلامية المعاصرة، شيكاغو، 1947، ترجمه (الى الفرنسية) ب فارنياي باريس 1949، 69). غير أن«التفكير الاصلاحي

ـ كما يوضحه برانشفيغ ـ هو أقل ثورية مما قد توهم به مثل هذه المفردات: فهذا [الفكر] يحترس من أن يكون عدوا للتقاليد، ذلك ان التطور يكمن أول ما يكمن في آخر التحليل في العودة الى مثال المسلمين الأوائل او على الأقل الى ما يفترض ويستحسن من مبادئ سيرتهم» (الكلاسيكية.. 38).

وقد أثارت، في أواسط القرن التاسع عشر، حركة النهضة واليقظة هذه تلك التي طبعها الايمان بالمستقبل والثقة العميقة في التقدم الذي لا محيد عنه للمجتمع، تجليين متكاملين. أحدهما وهو الداخلي المنشإ والذي يسعى الى مراجعة داخلية للظاهرة الاسلامية هو «الاصلاحية» والاخر الخارجي المنشإ والذي يتولد من الاتصال القائم بين الشرق والغرب، هو ما ينطبق عليه بالضبط مصطلح «النهضة» التي هي تحرير، واستبعاد لمعوقات الماضي، وهي أيضا اندفاع نحو الحداثة الممثلة في النماذج الاجنبية.

وقد طبعت «النهضة» بعضُ التجليات المتقاربة كثيرا أو قليلا في الزمن. وسننظر فيها على التوالي، من أجل وضوح العرض، وان كانت وهذا من البديهي متداخلة في غليان هو أيضا خصيصة من خصائص الحركة.

1 ـ أقامت «النهضة» مع الغرب حوارا، يعترف فيه أحد المتحاورين- وهو الذي لا يزال متاخرا عن الآخر تقنيا ـ بهذا التأخر وبضرورة تجاوزه. وهو حوار يحدوه الأمل مع الوثوق من أن التطور التقني والعلمي والثقافي سيسمح بالخروج من النفق والجهل. واذا تيسّر لنا أن نضبط بداية الحركة في القرن التاسع عشر، بالبعثات المرسلة إلى أوروبا ومحاولات التحديث الاخرى التي انجزها محمد علي ثم الخديوي اسماعيل، أمكننا أن ندرك النهاية بُعيد الحرب العالمية الأولى عندما حطّم الاحتلال الاجنبي المفروض على معظم الأقطار العربية، الآمال في الحرية التي كانت ترافق سابقا الحوار ليحل محلّها شعور بالحرمان والرفض.

2 ـ تغذّت «النهضة» في بداياتها بترجمة آثار أجنبية، تقنية وعلمية أولا ومسرحية وروائية بعدئذ وآخر الآثار المشار إليها هي في الغالب اقتباسات حرة كل الحرية، موضوعة حسب عادات العرب، مع امكانات واسعة في تحوير الأسماء والردود في الحوار، ومواقف الشخصيات الأصلية، وإسناد أبيات أو شواهد اليها، بل حمل هاملت على الإنشاد في المسرحية التي تحمل اسمه والمنسوبة الى شكسبير (انظر مسرح1]. وقد عالجت مدرسة رفاعة رافع الطهطاوي للترجمة أكثر من ألفي مؤلف علمي بدقة وامان. غير أن الحركة التالية، في المجال الادبي وسّعت الحريات التي استغلها الطهطاوي بنفسه عند «ترجمته» «تليماك» لفينلون Fénelon. ولم يتردد محمد عثمان جلال، نفسه أمام استعمال العامية في اقتباس عديد الكتب الفرنسية من قبيل (بول وفرجيني وأمثال لافونتان ومسرحيات موليار) وسيقتبس المنفلوطي نصوصا لم يكن يعرف لسانها الأصلي، كان قارئ يرتجل له تجرمتها.

3 ـ «النهضة» في تاريخ الثقافة العربية الحديثة، هي أيضا الفترة التي طبعها ظهور من يصطلح عليهم «الرواد» دون ذاك الايحاء التهجيني المرتبط قديما بأهل البدع. فقد كانوا في مجال الابداع الأدبي، ثوريين بوجه خاص إذ أدخلوا أجناسا يجهلها العرب حتى ذلك الحين، كالمسرح والاقصوصة والرواية، وأوحت بها إليهم الاقتباسات المتعددة وتخلخلوا أيضا بعمق، عادات الكتابة عندما لم يعيروا بلاغة القرون الوسطى الاولوية التي كانت لها، يساعدهم في ذلك رجال الصحافة الناشئة، الذين سرّعوا حركة تحرير اللغة، تحت ضغط المحتوى الاخباري الذي كان على الجرائد اليومية أن تمنحه الأولوية، (انظر: ندى توميش، ملاحظات حول اللغة، في «مصر في القرن التاسع عشر»).

وبذلك طُرح بالنسبة إلى هؤلاء «الرواد» مشكل التقابل بين «الأصالة» و«الحداثة». فبرزت منذ 1819 حتى بداية القرن العشرين، مقاومة الكتاب السوريين منهم خاصة، للتحديث الذي اعتبر مبالغا فيه، سواء في اللغة أو في الأجناس الأدبية. وقد جهد كل من فقهاء اللغة، والموسوعيين والمقاليين (***) لانعاش «الصفوية». فآل البستاني (ومن بينهم بطرس البستاني(1819/1883) الذي ألف دائرة المعارف، اولى دوائر المعارف العربية) وآل اليازجي (ومنهم ناصيف اليازجي (1800/1871) كاتب المقامات والأشعار المستوحاة من المتنبي وصاحب المؤلفات في النحو والبلاغة الخ) فرضوا البحث المتشدد عن لغة وأشكال أدبية «متأنقة» أي خالصة من التاثيرات التركية أو اللهجية او الغربية ولكنها في الآن ذاته متكيفة مع الحضارة الحديثة. إنها فترة التردد، فترة «الكتاب الذي يكاد يكون قصة» على حد عبارة مارون عبود الجميلة (رواد، 131) فالانتاج مازال يحمل ذكرى آثار الماضي لدى الرواد «الصفويين» أو هو متولد من تقليد والتر سكوت وآل دوماس الأب والابن والمشاجي المؤثرة لدى الحداثيين». وتمثل الحرب العالمية الأولى مع «زينب» محمد حسين هيكل الذي استوحاها من المعيش اليومي في مجتمعه ومن تجربته الشخصية نهاية مرحلة المحاكاة هذه وعودة إلى الأصيل..

وقد تميزت فترة «ما قبل» «زينب» «إذن بوجود مجموعتي آثار تمثل الأولى مواصلة لأجناس كالمقامة أو الرحلة والأخرى» تجديدا تجسّده الروايات التهذيبية او الفلسفية وجنس الرواية التاريخية أو الرواية المشجوية Mélodramatique.

ولنذكر على سبيل المثال بالنسبة إلى المجموعة الأولى تخليص الابريز في تلخيص باريس لرفاعة رافع الطهطاوي (1873/1801) الصادر سنة 1834، وكتاب "الساق على الساق في ما هو الفارياق" لأحمد فارس الشدياق (1804-1887) المنشور في باريس سنة 1855 و«حديث عيسى بن هشام» لمحمد المويلحي (1868/1930) الصادر مسلسلا في «مصباح الشرق» بدءا من عام 1898. ولهذه الآثار خصائص مشتركة. فهي تنتمي الى جنس الرحلة في نثر مرسل (الطهطاوي) أو مسجّع. وتقود هذه الرحلات القارئ الى الخارج أو داخل قطره أيضا، مصر (المويلحي) حتى تفتح عينيه على العادات والتقاليد خارجا وفي بلده (كما هو حال الباشا المبعوث حيّا في «حديث عيسى بن هشام»، ذاك الشاهد الذي قدم من عصر سابق). وتتابع شخصيات هذه الكوميديا البشرية بطريقة تسمح بالنقد الاجتماعي الضمني والنقد الكاريكاتوري لمختلف الأنظمة القائمة في مجال التربية والقضاء والمال وغيرها. إلا أن «أشباه الروايات» هذه تعوزها الوحدة في الحبكة، وفي بنية الشخصيات، ونمو الاحداث نحو «انفراج» ما. ويطبعها عنصر سيتخذ في الأدب أهمية على مرّ الأيام هو وصف المرأة المقدمة في الآثار الثلاثة متشددة متصلفة أو شهوانية عاهرة، وقلما تكون ممتعة إنسانية.

أما آثار المجموعة الثانية فقد تولدت عن «الاقتباس» و«الترجمة». وقد امّدنا بامثلة على ذلك كتّاب مكثرون كسليم البستاني (المتوفى سنة 1884) الذي انتج روايات تاريخية مسلسلة مثل (زنوبيا الصادرة في «الجنان» 1871، والهيام في فتوح الشام، الصادرة في «الجنان» 1873) او مشاجي مثل (أسماء في «الجنان» 1873) أو جرجي زيدان (استبداد المماليك في «الهلال» 1892). وكان فرح انطون (18741922/) ميالا بشكل خاص الى الروايات الفلسفية. وكان جبران خليل جبران (18831931/) روائيا شاعرا وكاتبا اخلاقيا صاحب رؤى (الأجنحة المتكسّرة، نيويورك 1912).

وفي هذه المجموعة الثانية التي بوسعنا أن نلاحظ أن نماذجها الأكثر تمثيلا يوفرها مسيحيون، يطبع الروايات وهي على «النمط الغربي» تطوّر للأحداث نحو عقدة فخاتمة. وهي أحداث تدور في إطار وتقوم بها شخصيات وتعالج مشاكل خاصة بمجتمع المؤلف. وقد لانت صورة المراة تحت تأثير الأفكار الاصلاحية، والروايات بالاوروبية، إذ كانت هذه المرأة غالبا ما تظهر ضحية للمجتمع الذكوري أو كائنا حكيما ذكيا طيبا.

ويواجه أبطال هذه الروايات استبداد الحكام السياسيين أو الدينيين، ولكنهم يحافظون على امل في القيمة التمدينية للفكر والمعارف. وعلى هذا النحو تنشئ الرواية عوالم مانوية يواجه فيها الأخيار الأشرار، مما يجعلها مكبّلة بسبب نية المؤلف التهذيبية المعلنة، ونظرته الى عظمة الماضي العربي، وخطر التقليد الأعملى للحياة «على الطريقة الغربية» وللمظاهر الخادعة والجهل، والطموح، والتكلف، الخ (أنظر ندى توميش، نشوء الرواية العربية قبل زينب وتحولاتها في «حوليات اسلامية» 16 (1980).

4 - سيكون للصحافة دور أساسي. فقد طبع «النهضة» تطوّر المفردات الدالة على العواطف القومية. ومنذ أوائل القرن التاسع عشر، كان التمرد على السياسة العثمانية وعلى النظام الامبراطوري عامل تجديد في مصر كما في سورية، وفي العراق أو في تونس وكان التمسك «بالوطن» و«بالأمة» يعود بعيدا حتى عن ماضي العرب والمسلمين، الى الفراعنة والفينيقيين والحطيين. وقد نمت هذه القومية في تناسب طردي مع استفحال استغلال اوروبا الاقتصادي، للاقطار العربية بعد استغلال تركيا إياها.

غير أن المفاهيم الجديدة، الفلسفية أو الايديولوجية أو السياسية أو الاجتماعية أو الاقتصادية لم تجد إلا قليلا من المفردات المناسبة للتعبير عنها. وفي هذا المجال بالذات ستسهم الصحافة بقوة في نحت لغة قادرة على التعبير عن الأفكار الجديدة إما بإعادة استعمال ألفاظ قديمة او باستعارة مباشرة (اويل ونفط وزيت للتعبير عن Pétrole «وطن» للتعبير عن Patrie ودولي بدل دُوَلي للدلالة على International) وباشتقاق كلمات بزوائد (لا نهاية Infini).

وزادت الصحافة في خلخلة اللغة بشكل أعمق بأن أدخلت مفهوم الزمن المتعين (الذي يضاف الى مفهوم الجهة Aspect: المنجز منها Accompli وغير المنجز Inaccompli) وذلك بفضل استعمال مكثّف للأفعال المركبة. وبسّطت التركيب بتطوير المركّب الموصولي وصيغ التراكيب المأخوذة من اللهجات العربية أو من الألسن الأجنبية. وقد تم التطوير تدريجيا بطريقة تتحاشى معها

معارضة الصفويين. ونددت، تنديد المنافق بالأخطاء التي وقعت فيها في مقالات بعنوان «قل.. ولا تقل». واستعملت أيضا وجوها بلاغية مزوّقة للتعبير عن المشاكل الاجتماعية والسياسية بل حتى نثرا موقعا بطريقة يدرك معها التقليد والقطيعة. غير أن المعارضة Pastiche تحوّل الصيغ والرواسم التقليدية لتشحنها بدلالات جديدة. وبهذا أصبحت الصحافة، تدريجيا، المكان الرئيس الذي يدوّن فيه الجديد. فقد أسهمت بسبب انفتاحها على المقالات السياسية والاجتماعية وحتى على تبسيط العلوم، وعلى الأخبار الواردة من الخارج، وعلى المسلسلات المروّاة Romancés والأقاصيص والمسرحيات في تطوير المفردات التي تستعملها تجلّيات الفكر المختلفة هذه. والصحافة جريئة لا سيما وأن الذين يديرونها هم في الغالب روائيون وكتّاب مسرحيون ومقتبسون كلفون بكل جديد.

وقد تمّت صحافة غير حكومية أنشأها في الغالب سوريون لبنانيون لجؤوا الى مصر ـ خارج إطار الجريدة الرسمية الأسبوعية التي تصدر منذ 1828 تحت عنوان «الوقائع المصرية» ويديرها رفاعة رافع الطهطاوي منذ 1842. نشاطا سجاليا عنيفا: فقد دخلت «وادي النيل» (1866) في نقاش حاد مع «الجوائب» التي يديرها في اسطنبول أحمد فارس الشدياق منذ 1860. وأدار الأسبوعية «نزهة الأفكار» (1869) كل من إبراهيم المويلحي وعثمان جلال أي كاتب روائي ومترجم محنّك. وبدءا من سبعينيات القرن التاسع عشر، تعددت الصحف واصبح وجودها حاسما في الدفع التحريري «للنهضة».

فقد ظهرت الدورية المهمة الأولى «الجنان» التي يرأسها بطرس البستاني ما بين 1870 و1886، وهو التاريخ الذي ستوقفها فيه رقابة عبد الحميد، وقد نشرت عددا هائلا من الروايات والأقاصيص، أنشأ معظمها سليم وسعيد البستاني. وانتقلت «المقتطف» التي أنشأها في بيروت سنة 1876 كل من يعقوب صروف (1839-1912) الكاتب المسرحي والروائي، وفارس نمر (1859 ـ 1951) سنة 1884، الى القاهرة حيث أسس الرجلان سنة 1889 الجريدة اليومية «المقطّم». وأصبحت «الأهرام» لبشارة وسليم تقلا، الدورية التي انتقلت من بيروت الى الاسكندرية، يومية في القاهرة، سنة 1892 ولم تتوقف عن الصدور الى اليوم. وقد بعثت «أبونظارة زرقاء» ليعقوب صنوع جنس الصحافة الهجائية. وأسس أديب اسحق «مصر» سنة (1877)، وبمعية سليم النقاش «التجارة» في 1878. و«الهلال» التي أنشأها جرجي زيدان سنة 1892 في القاهرة لا تزال تواصل الظهور. وهذه الصحافة كلها وطنية اصلاحية ذات توجه أدبي للعيش والتفكير.

5 ـ وهكذا تشكل جمهور جديد. واتضح شيئا فشيئا أنه هو راعي الادباء الوحيد، فهو يوفر لهم قراء يمولون المنابر الصحافية والأعمال المنشورة. ويعد هذا الجمهور اغلبية رجالية بالطبع، ولكن أيضا نسبة مائوية مرتفعة نسبيا من النسوة المقبلات خاصة على الادب الروائي. فمن اجلهن تعددت الآثار التي تحمل عناوينها شخصيات نسائية وتعددت المسلسلات التي رفّعت السحب مثل «ذات الخدر» (1884) لسعيد البستاني و«ظبية البان» (1890) لأحمد الصراف و«غادة جبل الناصية» (1897) لاحمد سعيد البغدادي و«عذراء الهند» (1897) لاحمد شوقي و«غادة الأندلس» (1899) لعبد الرحمان اسماعيل و«الفتاة الريفية» (1905) لمحمود خيرت و«فتاة مصر» (1905) ليعقوب صروف و«حواء الجديدة» (1906) لنيقولا حداد و«عذراء دنشواي» (1906) لمحمود طاهر حقي.

وظهرت، منذ أواخر القرن التاسع عشر مديرات المجلات والروائيات: فقد أنشأت هند نوفل «الفتاة» (1892) ومريم مظهر «الحسناء» (1896) وألكسندرا افرينوح «أنيس الجليس» (1898) ولبيبة هاشم «فتاة الشرق»(1906)، وهي اسماء بإمكاننا أن نردفها باسماء الاقصوصيات Nouvellistes والمقاليات والروائيات مثل ماري أنطوان حداد وملَك حفْني ناصف وعائشة التيمورية.

وقد كان بامكان هذا الجمهور أن يتكوّن يافعا منذ سنيّ المدرسة، وذلك بالطبع في صورة ما إذا أمكن للاطفال ارتيادها (المدرسة). فقد روى مارون عبود (روّاد 122) أن معلمه سنة 1900 كان يحض التلاميذ على قراءة «الدرر» لأديب إسحق و«كنز الرغائب» لأحمد فارس الشدياق و«غابة الحق» ومشهد الاحوال» لفرانسيس مراش. وكانت مجلة لبيبة هاشم «فتاة الشرق» التي ظهرت من 1906 حتى عشية الحرب العالمية الثانية، مع انقطاع عن الصدور إبان الحرب الأولى، يوزعها في مدارس الفتيات، مسؤولو التربية الوطنية في مصر ولبنان وسورية والعراق.

غير أن «النهضة» كانت تحمل في صلبها نهايتها. فقد طوّرت مدفوعة بحركات الافكار الأجنبية، مفاهيم وطنية معادية للاستعمار ولّدت الريبة إزاء القوى الغربية. ولذلك فقد كان القلم والسياسة غالبا ما يتكاملان وقد جسم هذا الترابط محمود سامي البارودي (1839 ـ 1904) بعد انتفاضة عرابي واحتلال الانجليز مصر.

صحيح أن «النهضة» أحدثت تغييرا عميقا في العقليات. فقد زعزعت تمسك المجتمعات العربية بتقاليد اعتبرت غير ملائمة للحضارة الحديثة ولمكتسبات العلوم والطب، ونشرت أفكار الحرية واحترام الفرد والديمقراطية الدستورية، بيد أن المنبع الأجنبي لهذا التطور وتلك المكتسبات لم يغب عن الأذهان خصوصا انه اتضح أن المثقفين والايديولوجيين وعلماء السياسة عاجزون عن خلق نسق منسجم، عربيا كان أو إسلاميا، للأفكار المطوعة للحداثة ففي المجتمعات التي هزها الوضع الاستعماري أصبح اللجوء الى المفاهيم الاوروبية لا يطاق بصفة متنامية. وخسرت «النهضة» منذ نهاية الحرب العالمية الأولى جزءا مما كان يحدّها: خسرت الأمل (الذي كان الى وقت قريب يقينا) في إعادة بناء مستقبل في قيمة الحاضر الاوروبي والماضي العربي. فقد أدى انتصار الحلفاء الى تعزيز الانتداب والاتفاقات الاستعمارية المختلفة. وعندها اكتشف الغرب، ولا يزال يكتشف باندهاش، أن الشعوب المنتهكة حرمتها الوطنية تستمد معجم غضبها واسلحتها من ارثها الثقافي والديني مهما يكن هذا الإرث قروسطيا ظلاميا.

الهوامش:

***) ترجم الد. عبد اللطيف حمزة Essay الانجليزية وEssai الفرنسية «بالمقال» وذلك في كتابه «المدخل في فن التحرير الصحفي» القاهرة دار الفكر العربي الطبعة الرابعة (د.ت.]. واشتق الهادي المطوي في دراسته عن أحمد فارس الشدياق، بيروت، دار الغرب الاسلامي، 1989، من المقال النسبة فاستعمل «المقالي» مثلما نحتّ النسبة «أقصوصي» للدلالة على كاتب الأقصوصة، كما سيرد ذلك لاحقا.

1) عدت الى النص الأصلي فلاحظت تصرفا في الترجمة. وما أوردته إنما هو الفقرة المترجمة مضافا اليها الجملة الاخيرة التي يقتضيها التركيب. انظر الشيخ الامام محمد عبده رسالة التوحيد، تقديم وشرح وتعليق الشيخ حسين يوسف الغزال، بيروت، دار إحياء العلوم، الطبعة السابعة، 1992، ص132.

2) ترجمه كريم عزلوق تحت عنوان «الفكر العربي في عصر النهضة» 1798-1939، بيروت، دار النهار للنشر، الطبعة الثالثة، 1977.

المصادر والمراجع مرتبة حسب الترتيب الالفبائي العربي لا اللاتيني كما جاء في الأصل:

- ندى توميش، نشأة الرواية العربية قبل «زينب» وتحولاتها (بالفرنسية) في Annales Islamologiques (الحوليات الاسلامية) XVI (1980).
- ن. توميش، تاريخ الادب الروائي في مصر الحديثة (بالفرنسية)، باريس، 1981.
- ن. توميش، ملاحظات حول اللغة والكتابة في مصر 1805- 1882، (بالفرنسية) في «مصر في القرن التاسع عشر» أعمال ملتقى آكس أون بروفونس Aix-en-Provence، باريس 1982.
- عبد المحسن طه بدر، تطور الرواية العربية الحديثة في مصر (1870-1938)، القاهرة، 1963.
- الكلاسيكية والتهافت الثقافي في تاريخ الاسلام (بالفرنسية) أعمال الملتقى الدولي للحضارة الاسلامية (بوردو، 1956) إعداد ر. برانشفيغ، وج.إ. فون غرونباوم، باريس، 1957.
- هنري بيريس، التجليات الأولى للنهضة الأدبية العربية في المشرق في القرن التاسع عشر (بالفرنسية) في AIEO الجزائر، 1 (1934-1935) ص.ص 233-256.
- محمود تيمور، النهضة القصصية الحديثة (مترجم الى الفرنسية) في RAAD، VI، (1925).
- ه.أ.ر. جيب، دراسات في الأدب العربي الحديث (بالانجليزية) في BSOS، IV (1926).
- جرجي زيدان، تاريخ آداب اللغة العربية، IV القاهرة، 1914.
- أنور عبد الملك، الايديولوجيا والنهضة الوطنية: مصر الحديثة (بالفرنسية)، باريس 1961.
- مارون عبود، رواد النهضة الحديثة، بيروت، 1952، (الطبعة المشار اليها بتاريخ 1966).
- ف. غابريالي، اليقظة العربية (بالايطالية)، تورينو (1958).
- أنيس الخوري المقدسي، الاتجاهات الأدبية في العالم العربي الحديث، بيروت 1955.

دراسة

ترجمة شعرية للقرآن باللغة الإلمانية

فريد قطاط*

وأصبح في تقدير عدد كبير من الاوروبيين، ان الاطلاع على آثار المستشرقين القيّمة، وتحقيقاتهم الغنيّة، لم يعد شرطا كافيا للتعرّف الدقيق على الاسلام.. فلم يبق من سبيل لتحقيق غايتهم، سوى المراجعة المباشرة للمصدر الأوّل والاساس لدى المسلمين، الا وهو القرآن، ذلك الكتاب المقدّس الذي كانت له آثار تدعو الى التعجّب والاعجاب، على صيرورة الحياة في المجتمعات الاسلامية، أفرادا وأمما.. لكنّ المانع الاهمّ والمشكل الاعظم، بالنسبة الى هؤلاء، هو عدم وجود ترجمة جيّدة، واضحة وجذّابة، تنعكس من خلالها المعاني الصحيحة والدقيقة للقرآن، وتفصح عن روحه الباطنة والظاهرة على حدّ سواء، كيما يشعر القارئ بأرقى مراتب الاعجاز والبيان، متجلّيا في التلازم المحكم بين المعنى والمبنى.

وما من شك في أن الشعور بالحاجة الملحّة إلى مطالعة القرآن بلا واسطة، لا يختص بالاوروبيين وحدهم، بل إنّ المسلمين من أصول غير عربية كانوا دوما ومازالوا في سعي حثيث للبحث عن تراجم أقرب ما تكون الى كلام الله.

وليس عجبا أن نرى مساعي المترجمين تترى، رغم وجود ترجمات متعددة ومختلفة للقرآن، عسى يتحقّق التعبير عن محتوى النص القرآني بأبلغ الاساليب.

لكنّ هذا الجهد والجد، لم يتوصّل الى اليوم للغوص في أسرار القرآن وآقتحام حدوده اللغوية والبلاغية، حتى صرّح أغلب من كتب في علوم القرآن من المتقدمين والمتاخرين، انه لا يمكن ان يطلق واقعيا اصطلاح الترجمة للقرآن على أيّ عمل من هذا القبيل.

وآعتبارا لما سبق، يبقى دور الترجمة للقرآن مقرّبا إلى إدراك المعاني الحقيقية للوحي الالهيّ، وميسّرا لفهم المسائل المتعلقة بالتفسير والتأويل، وذلك بملاحظة الخصائص الاسلوبية والبنى اللغوية التي تعدّ بلا جدال من جملة المقدمات الضرورية الي بها يتوصل إلى التفاعل مع القرآن على أساس أنه مفتاح التّصور الاسلامي للوجود، حسب تعبير المستشرق الفرنسي الشهير لوي ماسينيون.

تعتقد فئة من المختصّين الاوروبيّين في الحضارة الاسلاميّة، قديمها وحديثها، انه لا ينبغي الحكم على أوضاع العالم الاسلامي اليوم، من خلال تلقّف ما يغلب عليه الاضطراب والفوضى، بطريقة سطحيّة ومتسرعة.

كما أنّ العديد من الباحثين الاوروبيّين ينأون بأنفسهم عن الاعتماد على ما تدفع به بعض وكالات صناعة الاخبار، أو بعض دور النشر، من مادة إعلامية وأرتسامات ذاتيّة، يكون القصد منها في بعض الاحيان، النيل من العرب والاساءة الى الاسلام..

جهود المدرسة الألمانية في العناية بالقرآن:

ومن هذا المنطلق، اتّجه المستشرقون الألمان إلى بذل جهودهم للاهتمام

---

* مساعد بالمعهد الاعلى لاصول الدين ـ جامعة الزيتونة

بالقرآن، دراسة وتحقيقا، بما يدفع الى اعتبارهم طليعة البحوث القرآنية وروّادها في الغرب.

ذلك ان تقاليد الاستشراق الذي ينتمي إلى الاقطار الناطقة بالألمانية، وبالخصوص في ألمانيا، قد أولت اهتماما جديًا بالدراسات الاسلامية، والمطالعات الشرقية، فأقترنت هذه المدرسة العريقة بأسماء مستشرقين أعلام، من قبيل يوزف فُن هامر، بورجشتال، فريدريش روكرت، هاينريش فريدريش فُن ديتز، هلموت ريتر، تؤودر نولدكه، فريتز وولف، ايجناتز جلد سيهر، فريتزماير، هانس هاينريش شدر، هرمان راته، ريتشارد هارتمان، آن ماري شيمل، هَاينتز هالم، وغيرهم..

وأستمرّت المدرسة الاستشراقية بألمانيا في حركتها الدائبة ونشاطها المتواصل الى اليوم، حتى آل الامر الى تأسيس شعب مختصّة بالمطالعات الشرقية والدراسات الاسلامية، ذات الصلة بالحضارة والدين والثقافة والادب، في ثمانية عشر جامعة ألمانية.

وتضاعف اهتمام المستشرقين الالمان بقضايا الاسلام والمسلمين في السنوات الاخيرة على الخصوص، فأتّسعت دائرة نشاطهم، ولم تعد مقصورة على البحوث التي تعالج أوضاع المسلمين في ماضيهم فحسب، بل إنها اصبحت تتناول مسائل حديثة من قبيل تفاعل المسلمين مع القضايا المعقّدة للحياة العصريّة والمتطوّرة، أو مشاكل النموّ الثقافي والسياسيّ والاجتماعي والاقتصادي في البلدان الاسلامية المختلفة ايضا..

وتمكّن المستشرقون الالمان من آستباق غيرهم إلى تحقيق نتائج ونظريات بالغة الاهمية من حيث الجدّة والعمق، لا سيّما فيما يخصّ بلدانا نظير مصر والعراق، وإيران وتركيا..

المحاولات الاولى لترجمة القرآن ونتائجها:

ويبقى القرآن، رغم جميع ما ذكر، الكتاب الذي استوقف المستشرقين الألمان في هيبة وجلال، فقاموا بترجمته إلى اللغة الالمانية عديد المرات.. لكنّ الترجمة التي صدرت حديثا بآهتمام فريدش روكرت Friedrich Rueckert، نالت ترحيب المحافل العلمية والجامعية، وإعجاب الدراسين للقرآن والاسلام في كل أوروبا. وذلك بالرغم من مرور أكثر من 150 سنة على تاريخ إنجازها، حتى طواها النسيان..

فما الذي حصل اليوم ليتّجه الاهتمام مجددًا بهذه الترجمة للقرآن، بعد قرن ونصف من الزمان، ويعاد طبعها في إخراج رائق، فيتحقق لها هذا الانتشار الواسع، والاستحسان الفائق، من لدن الخاص والعام..

انه مثلما سبقت الاشارة اليه، أنجزت الى اليوم ترجمات عديدة للقرآن باللغات الاوروبية المختلفة، فكان أوّلها الترجمة التي صدرت باللغة اللاتينية سنة 1143م/ 538هـ، ولكنها كانت محدودة التداول.

وبعد أربعة قرون تحديدا، أي سنة 1543م، أعيد طبع نفس هذه الترجمة في مدينة بازل بسويسرا، بعد أن قام مارتن لوثر، زعيم الاصلاح الديني للكنيسة العيسوية، ومؤسّس المذهب البروتستانيّ، بتجديد النظر في محتوياتها والتقديم لها بمقدّمة، لكنها حظيت هذه المرة بآنتشار أوسع في أوساط المهتمين بالعلوم الدينية خاصة.. ثم تجدد طبع نفس هذه الترجمة بعد عدة سنوات أخرى في مدينة زوريخ للمرة الثالثة.

وتعاقبت الترجمات الاوروبية للقرآن باللغات الايطالية والفرنسية والانجليزية، استنادا الى الترجمة اللاتينية الاولى، ودون الرجوع الى النص القرآني في لغته الاصلية.

وكانت أول ترجمة ألمانية للقرآن انطلاقا من النص العربي، صدرت في مدينة فرانكوفرت سنة 1772 تحت عنوان «الانجيل التركي»، ثم ظهرت ترجمة جديدة في نفس المدة تقريبا في مدينة هاله بشرق المانيا.

وصدرت منذ تلك الفترة ترجمات عديدة للقرآن في اللغات الاوروبية المختلفة، من اكثرها شهرة واهمية ترجمات (بالمر) سنة 1880 (وبل) سنة 1937 باللغة الانجليزية، (وبلاشير) سنة 1949 باللغة الفرنسية، (وكراتشكوفسكي) التي ظهرت بعد وفاته سنة 1963 باللغة الروسية.

واما الترجمات الاكثر بيعا وتداولا في الوقت الحاضر بالمكتبات الالمانية، فهي ترجمة ماكس هيننج التي طبعت سنة 1901 لاول مرة، ثم تكرّر طبعها عديد المرات.. والترجمة الاخرى فهي من إنجاز رودي بارت، وصدرت طبعتها الاولى سنة 1963، وهي الاكثر تداولا اليوم في أوساط الطلبة الجامعيين والباحثين.. لكنّ اللافت للانتباه في هاتين الترجمتين، هو اكتفاؤهما بمحاولة نقل المعاني الظاهرة وتقريبها الى الناطقين باللغة الالمانية دون إيلاء كبير اهتمام بالاساليب القرآنية البديعة، والجوانب البلاغية لكلام الله، فكانت لغة الترجمة في أغلبها جافّة وبلا روح.

فردريش روكرت المترجم الشاعر:

لكنّ ترجمة الشاعر والمستشرق الالماني، فريد ريش روكرت للقرآن، تقع في الطرف المقابل للترجمات التي

أنجزت الى الآن باللغة الالمانية. . إذ تعتبر هذه الترجمة في حدّ ذاتها احدى الروائع الادبية بالالمانية من حيث متانة اللغة وسحر الاسلوب. . وبالرغم من أنّها لم تأت على نسق مطابق للنص القرآني مطابقة عينيّة، فإنها تمكّنت، ولأوّل مرة، من مراعاة الاسلوب القرآني وابراز جمال الكلام الإلهي وجلاله، فخضع الناطق بالالمانية لسلطة المعاني وسحر المباني.

فلقد اتّجه روكرت الى الاهتمام بالقرآن مبكرا بسبب تبحّره في اللغات اليونانية، اللاتينية، السّنسكريتيّة، الفارسية، العربية والتركية. . فشعر بميل خاصّ وأنس روحيّ يشدّه الى الكلام البديع، لتظهر أولى مبادرات ترجمته لآيات من القرآن الكريم سنة 1824. .

لكن من المؤسف حقا، أن يكون قصد روكرت من عمله الاقتصار على ترجمة منتخبات قرآنية، لم تأخذ في الاعتبار جميع سور القرآن وآياته، فسقطت من اهتمامه بعض الايات احيانا، بل بعض السور ايضا. .

وفي سنة 1888 أشرف المستشرق الالماني أجوست مولر، برغبة من عائلة روكرت، على تجديد طباعة هذا الانجاز القيّم بعد أن ظلّ مجهولا طيلة هذه المدة من الزمان.

وتأتي اليوم، إعادة نشر ترجمة روكرت للقرآن مرة اخرى، بعد مضيّ اكثر من قرن، في طبعة جديدة وفاخرة، تحت اشراف هارتموت بوبزين Hartmut Bobzin، ومشفوعة بتوضيحات هامة وتعليقات قيمة، بقلم وولف ديتريش فيشر Wolf dietrich Fischer.

ان جلال الكلام الالهي يمكن أن يتجلى بوضوح من خلال قدرة روكرت على ترجمة معانيه الى الالمانية، وربما كانت سورة الاخلاص أروع مصداق على هذه الدعوى، فقد وردت في الترجمة الالمانية بلغة شاعرية بليغة، هذا نصّها:

Sprich: Gott ist Einer,
Ein ewig reiner,
Hat nicht gezeugt und
ihn gezeugt hat keiner,
und nicht ihm gleich ist einer.

ولد روكرت سنة 1788 وتوفّي سنة 1866، وأطلق عليه لقب «أب الاستشراق الالماني»، وهو من اكبر الشعراء الالمان إضافة إلى كونه مستشرقا. . ولقد ظهر نبوغه مبكّرا في تعلّم اللغات المختلفة، حتى أنه لا يوجد من بين المستشرقين الالمان القادرين على انجاز الترجمات الشعرية من اللغات الشرقية نظير له الى اليوم.

ومما تجدر الاشارة اليه، أنه توجد له في المانيا اليوم، ترجمات شعرية من اللغات الشرقية المختلفة، صدرت بعد مفارقته للحياة، منها:

1 - ترجمة غزليات لجلال الدين الرومي، صدرت سنة 1820.

2 - ترجمة مقامات الحريري، صدرت سنة 1826، وأعيد طبعها حتى سنة 1886 اثنى عشر مرة.

3 - ترجمة منتخبات من يوسف وزليخا لعبد الرحمن جامي، صدرت سنة 1828.

4 - حكايات وقصص شرقية، صدرت في مجلّدين سنة 1837.

5 - حياة امرئ القيس في مرآة شعره، صدرت سنة1843.

6 - ترجمة كتاب الحماسة لابي تمّام، صدرت سنة 1846.

7 - ترجمة كلستان سعدي الشيرازي، صدرت سنة 1882.

8- ترجمة قسم كبير من شاهنامة أبي القاسم الفردوسي، في ثلاثة مجلدات، صدرت في برلين بعد وفاته، بين سنة 1890 وسنة 1894، وتعتبر هذه الترجمة أفضل ترجمة لهذا الكتاب إلى الآن.

9 - ترجمة منتخبات غزلية لحافظ الشيرازي، صدرت سنة 1926.

لكن قدرة فردريش روكرت على ترجمة المتون الادبية الكلاسيكية الشرقية، وتفوقه على غيره من المستشرقين الالمان، لم يبلغ القمة والذروة، الا مع تفجّر ابداعاته القلمية وتجلّياته الروحية، في تعاطيه لترجمة القرآن.

تنويه من المجلة:

تسربت اخطاء مطبعية لمساهمة الاستاذ فريد قطاط السابقة (الحياة الثقافية عدد 99 نوفمبر 1998) صفحة 119 الى 121 لذلك وجب التنويه والاعتذار.

ملف

قراءة في اعمال المؤتمر الدولي للحوار بين المسيحية والإسلام

عزالدين عناية*

«ويكون في آخر الايام أن جبل بيت الربّ يكون ثابتا في رأس الجبال ويرتفع فوق التلال وتجري اليه كل الأمم.. فيقضي بين الأمم وينصف لشعوب كثيرين فيطبعون سيوفهم سككا ورماحهم مناجل. لا ترفع أمّة على أمة سيفا ولا يتعلمون الحرب الى الابد».

إشعياء 2 : 2_4

ليست المرة الأولى التي تعقد فيها مثل هذه المؤتمرات الداعية للحوار والتعارف بين الأديان، والتي يطارد فيها السلام من طرف ممثلي الأديان والأقوام وهو يعلن تمنّعه عن الجميع. ولذلك سنتناول بالتحليل والنقد في هذه الورقات أعمال هذا الملتقى، اضافة الى المنطق الحواري واستراتيجياته التي تحكم المحادثات والنقاشات. خصوصا وأن هذا الملتقى قد أريد له أن يكون ذا طابع مستقل وعلمي ولا يفرض على المشتركين ايّة قيود على حريتهم الاكاديمية، حيث حثّت التوصية جميعهم على ان يصارحوا بعضهم بعضا، مسلمين ومسيحيين، وان يخاطبوا بعضهم بعضا بحرية وعلانية (1).

ضمّ الكتاب المذكور مقدمة عامة بقلم عادل تيودور خوري واندراوس بشته رئيس المؤتمر، إضافة الى بيان عام لاهداف المؤتمر وأسلوبه من طرف هذا الاخير، ثم خطابا افتتاحيا للوزير الاتحادي للشؤون الخارجية النمساوية الدكتور الويس موك.

تلت ذلك كلمات التحايا المتنوعة للدكتور عصمت عبد المجيد والدكتور السيدمحمد خاتمي، وهـ. منوّر سجد زالي، والامير الحسن بن طلال والكاردينال فرنسيس ارينز، والمطران جورج خضر والمطران هنري تيسيه، والشيخ جاد الحق علي جاد الحق، والشيخ الدكتور أحمد كفتارو، والكاردينال فرانسيس كونغ. ثم عرضا للمحاضرات مشفوعا بمناقشات عامة وردت موضوعاتها كالتالي:

- السلام في التصوّر الاسلامي/ مفهوم السلام في العالم وضرورته لمحمود حمدي زقزوق.
- جذور السلام في الكتاب المقدس والتقليد المسيحي لغوتفريد قانوني.
- السلام وحقوق الانسان في منظار الكنائس لغير هارد لوف.
- أسس الحرية اللاهوتية والفقهية: استقلال الانسان وسيادته في نظر الاسلام كقاعدة للسلام العالمي لمحمد مجتهد شبستري.
- التعددية الدينية والاجتماعية السياسية نظرة اسلامية في إطار التجربة الاندونيسية لنوركيش مجيد.
- التعددية الاجتماعية السياسية والتضامن العالمي من منظور التحرّر لـ: ك.س ابراهام.

* باحث في علم الأديان.

ثم تصريحا ختاميا سمي بتصريح فينّا، تلي في المؤتمر وذكر في الكتاب باربع لغات هي العربية والألمانية والانجليزية والفرنسية وحوى الكتاب في مجمله 392ص.

1 ـ من خطاب اللاهوت الى خطاب الناسوت

أثناء تطارح الاشكاليات التي تمسّ العالمين وحده العقل العقدي المحصور والمنحصر يؤسّر داخل الحدود اللاهوتية والفكرية بحسب استلهام مقولة أحد المغتربين الذي ضاع اسمه وبقي رسمه: «إن الذي يجد وطنه حلوا ليس الا عاطفيا مبتدئا، وأما من يجد في كل أرض أرضه فهو إنسان صلب، ووحده الذي بلغ الكمال هو الذي يكون العالم كلّه بالنسبة إليه كالبلد الغريب» حتى إن ما يسمى بـ«حوار الأديان» يتحوّل الى «تفاخر الأديان» مما يفقد اللقاء العلمي هدفه وغايته الباحثة عن الخروج من الوضع المأساوي الديني الاجتماعي للأديان اليوم. ولعلّ هذا الطابع هو ما سيطر على محاضرة الدكتور محمد حمدي زقزوق، التي افتقدت الى المتابعة الانسية العيناتية للسلام من المنظور الاسلامي، لتطارد العموميات والمقاصد العليا للدين الاسلامي من خلال استدعاء آيات القرآن الكريم المفتقدة لاساتها السياقية، أو بتعبير اخر التعامل مع القرآن المسطور وإهمال القرآن المطمور من حيث استحضار اسباب النزول وأول ما نزل واخر ما نزل والمطلق والمقيد بالزمان والمكان وبالفرد والجماعة إضافة الى ما افتقرت اليه المحاضرة من متابعة انسية لتاريخية السلم/الحرب، المسلم/ الذميّ.

وهو ما جعل موقف السيد أصغر علي انجنيير يناقض بشدة ما يذهب اليه الاستاذ زقزوق بقوله: «إذا أردنا تحقيق السلام في العالم، لا يمكننا البقاء عند التاملات اللاهوتية. ثمة نطاق الحقيقة اللاهوتية من جهة، والوقائع التجريبية من جهة أخرى. طالما أننا لم نتوصّل الى التوفيق بين هذين النطاقين بطريقة ما، علينا أن نخشى عدم إحقاق السلام، مهما كررنا كلمة سلام، والسلام الداخلي يتوقّف الى حدّ لا يستهان به على الظروف الخارجية التي يحيا الانسان فيها. كيف يمكن أن يكون للمرء سلام في قلبه، عندما تنتشر الخلافات ويسيطر قانون العنف في كل مكان حولنا؟. . سبب الكثير من الصراعات يعود، دون أدنى شكّ الى أوضاع اجتماعية غير عادلة. . وبالطبع ما هو عادل بالفعل خاضع أحيانا، الى حدّ بعيد للتقدير الشخصي، أي لما يعتبر الفرد عادلا، مع ذلك ثمة أساس موضوعي للعدل اذا لم نشعر بواجبنا تجاه هذا الاساس الموضوعي، ونسلك انطلاقا منه، لن نتمكن من

> **ثمة نطاق الحقيقة اللاهوتية من جهة، والوقائع التجريبية من جهة أخرى. طالما أننا لم نتوصّل الى التوفيق بين هذين النطاقين بطريقة ما، علينا أن نخشى عدم إحقاق السلام، مهما كررنا كلمة سلام، والسلام الداخلي يتوقّف الى حدّ لا يستهان به على الظروف الخارجية التي يحيا الانسان فيها. كيف يمكن أن يكون للمرء سلام في قلبه، عندما تنتشر الخلافات ويسيطر قانون العنف في كل مكان حولنا؟**

خدمة السلام في العالم، ان كان في ما كان يدعى سابقا يوغسلافيا أو فلسطين أو الهند، العدل والسلام متلازمان دون انفصال» (2).

إن ما نلاحظه من متابعة هذا المؤتمر وغيره، والذي أصبح لدينا بمثابة اليقين، انّ تبنّي الكنيسة الكاثوليكية والدوائر التمثيلية الدينية اليهودية والاسلامية لحوار الأديان في الزمن الحديث، قد كان عملا مبكّرا. فقد كان عليها أن تعي مسألة النقد الحضاري الذاتي للأديان بحسب تعبير غوتفريد قانوني «التعاون على فضح الشرّ» اي تمحيص حضور تلك الأديان في الحراك الحضاري التاريخي وما ساهمت به من مآس وظلم خلّف انشحانا للذاكرة الجماعية بمواقف عدائية ثابتة تجاه الاخر (3).

وتطارح السؤال المحرج للجميع، كيف حدثت في التاريخ، الى جانب التطورات الايجابية كلها، حروب وشقاقات مبرّرة؟ (4). وليس النقد الذاتي الحضاري مساءلة نقدية للماضي فحسب وإنما هو عملية تنسحب حتى على تجاوزات التاريخ المعاصر، من مطاردات الكتاب المقدّس (التوراة والأناجيل) في زمن ترفع فيه شعارات حوار الأديان وقرية أديان، الى السماح بنشر ترجمات غير جدّية للنص القرآني تضيف أحيانا ما ليس فيه علاوة على ما فيها من اسقاطات مما يهين المسلمين إهانة مقصودة ويجرج الشعور الاسلامي بشكل حادّ (5).

وما لم تجر العملية النقدية والتي تتطلب شجاعة وجود باتجاه الذات وباتجاه الآخر، فستظلّ جلسات الحوارات وتوصياتها جزرا معزولة عن فضائها التاريخي والحضاري، اذ ليس من المتيسّر قيام التعارف والفاكرة والذاكرة كلتاهما مسكونتان بالتوجّس خيفة من الآخر. وهذا ما جعل د. أحمد ممكو يستفسر عن كيفية إمكانية إثبات شرعية السماحة في الاسلام مقابل الناس الذين لا ينتمون الى أهل الكتاب؟ (6) او حتى للذين ينتمون الى أهل الكتاب، إذ تتردد في الخطاب العربي الاسلامي الاستهلاكي عبارات: الاسلام دين سماحة، الاسلام دين تسامح، تلك أحاديث الأقوال فهل تثبته وقائع الأفعال، اذا ما كان «في الجزيرة العربية مثلا، حيث لا يسمح للمرء بالسفر إذا كان حاملا في حقيبته كتاب صلاة - مسيحي - ولا يسمح بإقامة الصلاة الجماعية الا في منزل خاص. هناك يعيش لبنانيون وسوريون وفلسطينيون مسيحيون، دون ان يسمح لهم باستدعاء كاهن، او بحمل كتاب القداس او الانجيل» (7) وتدرّس المسيحية أو اليهودية في اختصاصات الدعوة أو تاريخ الأديان بعديد الكليات والجامعات العربية وأغلب الطلاب إن لم يكن كلهم يفتقدون للكتاب المقدس، ليس تقصيرا منهم ولكن لمنعه في السوق ينضاف الى هذه الاشكاليات المعيشية إشكاليات نظرية لم يقع البتّ فيها مع الفقه الحديث، مثل الحديث عن الاسلام بكونه دين حريّة وتواصل عدم السماح بحقّ الارتداد(8).

فالسلام سواء في المنظور المسيحي أو الاسلامي لن يهجر اللغة الليتورجية المستهلكة في السلام عليكم الاسلامية أو السلام لكم المسيحية (يوحنّا20ـ21)، ويشرع بتجاوز المراد العاطفي الى رسم المعيش الاجتماعي، إلا بدخول تلك الأديان رهان الماسسة الضّاغط والفاعل، تناغما مع قول المسيح «لا تظنّوا أني جئت لألقي على الأرض السلام، لا، ما جئت لألقي السلام بل السيف» (متّى 10ـ34). وقد نبّهت د. عائشة بلعربي للامر في قولها: «ما يشغل امراة وعالمة اجتماع مثلي عركت الواقع الملموس، هو التفكير في إمكانات ووسائل لترجمة هذه الأفكار والمثل البالغة الأهمية فعليّا في سلام حقيقي ودائم. إذن السؤال هو هل المسيحيون أو المسلمون أو كلاهما معا يعرفون استراتيجية ما للاسهام في اقامة نظام سلام على المستوى الوطني أو الاقليمي أوالعالمي؟» (9). والاسلام كنسق ديني اجتماعي متكيّف مع تحولات الاجتماع البشري لا نرتئي أنه «يعلمنا ان نبحث عن منبع السلام في داخلنا وليس في أمور خارجية عنه» كما يذهب لذلك د. زقزوق (10). إذ تلك الحالة ستفضي الى إلغاء فاعلية المؤسسة وتشييد هيكل القلب، وهو ما سيطر على المسيحية الكنسية. فخلافة الانسان في الفلسفة الاسلامية تحميل للانسان المسؤولية التامة في وجوده، ولذلك كان بلوغ الايمان أعلى نضجا في الايمان بالانسان الذي بلغ آخر مطافات ترشيده ومقدرته في تحمّل جسارة وجوده. إذ أن ترقب السلام الذي ياتي إليه من أعلى كما يذهب لذلك زقزوق (11) تعبير عن اتكالية ينبغي على مسلم اليوم أن يتجاوزها، إذ السلام يصنع تحت ولا يأتي من فوق.

وفي غمرة العرض والتحليل المثالي الذي يطبع محاضرة زقزوق نجد منافحة واقعية جلية لدى الاستاذ د. مصطفى شريتس في تساؤله عمّن يملك السلام اليوم؟ ومن هو المسؤول عن السلام في العالم أهم المسلمون الذين من بينهم كما سمعنا ذلك بالأمس، جاء العدد الاكبر من المهجّرين في العالم، الذين تدمّر مساجدهم في الهند وبورما والبوسنة وغيرها من البلدان؟

من هو مسؤول عن هؤلاء الناس في البوسنة الذين انقطع رجاؤهم؟ أهو العالم الاسلامي؟ فان دافعوا عن أنفسهم رموا بتهمة الجهاد. وإن لم يستطيعوا مساعدة انفسهم قيل لهم: لماذا لا تحاربون انتم انفسكم؟ (12)

إن استجداء النصوص المقدسة بأسلوب لاهوتي كما ورد في «السلام في التصور الاسلامي» و«جذور السلام في الكتاب المقدس والتقليد المسيحي» لكل من زقزوق وفانوني، بطلب نفسها وسجرها بنفس الاسلوب الكهاني، برغم تحذيرات الأنبياء والأولياء: «النص المقدس كتاب مسطور بين دفتين لا ينطق وإنما ينطق به رجال» إحدى الهرمنطيقيات المقلوبة للنص التي ينبغي تصحيحها وتجاوزها لرسم علاقة سليمة مع النصّ.

2 ـ اركيولوجيا السلام

قد يتخاطب عقلان حضاريان بلغة تعبيرية واحدة ولكن حقل المدلولات والمعاني والترميزات يكون بينهما أحيانا مختلفا اختلافا كليّا، مما يهدد بضياع الدالّ والمدلول وسيطرة فوضى الكلام والعودة للبلبلة. ولعلّ ذلك ما ارادت محاضرة فانوني في جانب منها تبليغه وقد وفّقت فيه. فترجمة الكتاب المقدس اليونانية نقلت شلوم (سلام) في غالبية الحالات بكلمة إيريني، والواقع أنه يتجاوزها في المعنى موحيا بمعان أوسع فالنقيض الرئيسي لتعبير شلوم ليس «الحرب» بل الشرّ والفساد (13) وبحسب الحقل الدلالي السامي العبري منه والعربي لسلام يحضر العدل الاجتماعي عنصرا من شلوم «البرّ

والواقع أنه انتهاء القهر الاجتماعي والإذلال الحضاري، حتى تنتفي المسبّبات وتنعدم النتائج.

3ـ طوبى للمحرومين

كان رفع شعار «الخيار من أجل الفقراء» في مدلين بكولمبيا من قبل أساقفة أمركيا اللاتينية سنة 1968م تعبيرا عن مشاركة الله في آلام المكبوتين وتضامن يسوع مع المتألمين. وبعد أن فشلت اشتراكية السياسة هل تنجح اشتراكية الأديان في نحت هؤلاء الذين يؤلفون في الكتب المقدسة مجموعة دينامية تتكون من أناس لا يمكن النظر إليهم باعتبارهم ضحايا التاريخ، بل من أناس يصنع الله من خلالهم تاريخه (15) تلك إحدى البشائر التي رفعها لاهوت التحرر المؤمن بقدراته (16) والشائع بين عديد الشعوب والجماعات والأديان من افريقيا الى آسيا الى أمريكا اللاتينية كما يذهب لذلك ك.س. أبراهم (17). حتّى أننا نجد بعض المفكرين المسلمين الهنود يحاول صياغة ضرب مميّز للاهوت التحرر بالعالم الاسلامي. لقد سعى اصغر علي انجنيير في كتابه الاسلام ولاهوت التحرّر إلى بيان الاصل الاجتماعي في نشاة الاسلام ومشيرا الى ان محمّدا (ص) هو بمثابة المحرّر والمحرّض لا الفيلسوف أو النبي او المعلم ـ18) تلك بعض الرهانات التي يطرحها لاهوت التحرر. ولكن ساحة التاريخ الحديث تخبر ان اعتى المعارك الضارية بين المقدس والمدنّس، بين الديانة والسياسة، كانت في الأزمنة الأخيرة حتى أعلن من الجانبين موت الانسان وموت الله.

ولكن بعد عودة الشرّ الزاحف على الجميع، بعد أن لاحت تباشير الغبطة، يبدو أن الألفية الثالثة أمام خيار واحد وهو المصالحة بين الخصمين، إذ كما يقول ك. أبراهام: «إن النقطة الأشدّ أهمية في معالجتنا هي السيرورة السياسية اللازمة بالتعاون مع كل الديانات من أجل بناء مجتمع يتاسس على العدالة والسلام والقيم الانسانية. وليس من السهل على الاطلاق عرض مثل هذه السيرورة في وقت أصبحت فيه السياسة لا أخلاقية بشكل متزايد على ما يظهر، ولم يعد لها أي تجذّر أخلاقي، في زمن يبدو فيه جوهر الديانات كلها وكأنه قد دفن وضاعت جاذبية هذه بفعل صعود النزعات الأصولية» (19)

ففي ظل الظروف القائمة حاليا وما تفجّره الجماعات الأصولية من صراعات، فان الفقراء يظلون رهائن فيما يربح الأقوياء من كل جانب (20). وإذا بأحبّة الأنبياء، الفقراء، من رصدت لهم الطوبى مع المسيح والجنة مع محمد، ما

ولكن ساحة التاريخ الحديث تخبر ان اعتى المعارك الضارية بين المقدس والمدنّس، بين الديانة والسياسة، كانت في الأزمنة الاخيرة حتى أعلن من الجانبين موت الانسان وموت الله.
ولكن بعد عودة الشرّ الزاحف على الجميع، بعد أن لاحت تباشير الغبطة، يبدوأن الألفية الثالثة أمام خيار واحد وهو المصالحة بين الخصمين

والسلام تلاءما، الحق من الارض ينبت والبرّ من السماء يطلع» (مزمور 85: 11). فالكتب المقدسة تعلمنا أن كل شعارات السلام المرفوعة زيفا والمفتقدة لتطبيقات العدل الاجتماعي هي شعارات أنبياء كذبة «لأنه حيثما يقولون سلام وأمان حيئذ يفاجئهم دمار بغتة كالمخاض للحبلى فلا ينجون».

(1تسالونيكي 5: 3). فأسر الشعوب ونفيها ـ النفي البابلي للعبريين (721ـ587ق.م) ـ وحرق الأراضي وتخريبها ـ التدمير الروماني لقرطاج (146ق.م) ـ بعض عمليات التزوير السلامية الكبرى الجارية في التاريخ باسم مجد بابل أو سلام الرومان PAX ROMANA ـ فقد سجّل التاريخ أناشيد النواح الجميلة شاهدا على السلام الكاذب برغم مرارتها: «على أنهار بابل جلسنا هناك، بكينا عندما تذكّرنا صهيون. على الصفصاف في وسطها علّقنا قيثاراتنا، لأنه هناك سألنا الذين سبونا كلام ترنيمة ومعذبونا سألونا فرحا قائلين: رنّموا لنا من ترنيمات صهيون. كيف نرنّم ترنيمة الربّ في أرض غريبة. ان نسيتك يا أورشليم تنسى يميني ليلتصق لساني بحنكي إن لم أذكرك إن لم أفضل اورشليم على أعظم فرحي» (مزمور 137: 1ـ6) فحسب قول غوتفريد المطلوب ليس مجرّد «لا للعنف» بل علاوة على ذلك «نعم للسلام» الفاعل (14).

لقد وعى الغرب السلام ولازال بكونه انتهاء الحرب،

اطعمتهم العلمانية خمرا ولا الأصولية خبزا، ولهذا يرتئي ك. أبراهام أن يتوفّر نوع من الحوار بين الاديان، على ان لا يقوم الحوار على الحجج العقدية الدقيقة أو على التجارب الروحية الباطنية بل على الإسهام الذي يمكن للديانات المختلفة تقديمه لتحرير البشر (21).

وقد ختم المؤتمر بما سمّيّ بتصريح فيّنا، المتمثل في توصيات ونداء حارّ لجميع المسيحيين والمسلمين لبناء صرح السلام، ومناشدة جميع الهيئات السياسية العالمية والمسؤولين في المجتمعات والدول التنبّه لدور الأديان في تدعيم السلم العالمية.

أملنا ان لا تدخل هذه النداءات عصر لا فاعلية التضخّم الكلامي على نمط التضخّم المالي.

الهوامش

1) صدرت ترجمة أعمال هذا المؤتمر عن النص الالماني في سلسلة المسيحية والاسلام في الحوار والتعاون التي ينشرها مركز الأبحاث في الحوار المسيحي الاسلامي (C.E.R.D.I.C) تحت عنوان: سلام للبشر / المسيحية والاسلام ينظران الى السلام في أسسه ومشاكله وأبعاده المقبلة: بجونيه لبنان سنة 1997م. وقد جرت اعمال المؤتمر بمعهد لاهوت الأديان التابع لكلية القدّيس جبرائيل للاّهوت من 30 آذار (مارس) الى2 نيسان (أفريل) 1993م. بفيِنّا النمسا.

2) سلام للبشر: ص163

3) ذكر الدكتور عبد الجواد فلا توري، أحد الحاضرين في المؤتمر، أنه في إحدى المدارس الابتدائية الالمانية عرضت معلمة على طلابها أسماء الله الحسنى. وكانت قد خلطت هذه الاسماء المئة وأعطتها للطلاب سائلة إياهم أن يقولوا أي الاسماء يوافق المعتقد الاسلامي وأيها يوافق المعتقد المسيحي. عندئذ نسب الأولاد كل ما يدلّ على المحبّة والرحمة وما شابه ذلك الى الدين المسيحي، وكل ما يتعلق بالعنف وما شابه ذلك الى الدين الاسلامي. م.ن ص: 350.

4) انظر د. عادل خوري، م.ن ص: 170.

5) د.علي مراد م،ن ص: 321 ـ 322

6) م.ن.ص: 140

7) جورج خضر: م.ن ص: 19

8) يبدو أن المجتمع الأندونيسي الذي يعترف دستوره بخمس ديانات: الاسلام والبروتستانية والكاثوليكية والهندوسية والبوذية، قد تجاوز هذه المسألة، حيث اعتبر حكم الردّة حكما فقهيا لا إلاهيا. أنظر كتاب الدكتور نور الزمان An Islamic Legal Code Fogyakarta 1985. نقلا عن سلام للبشر، ص: 269.

9) م.ن ص: 161

10) م،ن. ص: 78

11) م.ن. ص: 78

12) م.ن. ص: 106

13) م.ن. ص: 117

14) م.ن. ص: 129

15) ك. س. أبراهام م.ن. ص: 302

16) لمزيد التوسع والالمام باشكاليات لاهوت التحرر نشير الى البحث القيّم لمحسن اسماعيل: الله والانسان في منظور التحرر، دكتراه مرقونة، مكتبة جامعة الزيتونة، تونس 1992

17) سلام للنشر: ص: 301

18) A. A. Engineer, Islam and liberation Theology, Essays on liberative Elements in Islam, New Delhi 1990.
نقلا عن كتاب سلام للبشر ص: 301

19) م.ن. ص: 288

20) م.ن. ص: 294

21) م.ن. ص: 300

نور الدين صمود

من اجل عينيك

من اجل عينيك اللتين تزرعان غابة الاملْ
في حقل عمري الاجرد
فأنتشي بلحن طيرها المغرّد
من اجل عينيك اللتين تلمعان مثل درتين
وتبعثان النور مثل قطرتين
تأتلقان فوق زهرتين
وتصبغان عالمي بالنور واللجين
من اجل عينيك اللتين تقرآن لي قصائد الغزل
وتطلقان قلبي المصفّدا
وتجمعان خاطري المبدّدا
من اجل ما يلوح في عينيك يا حبيبي. .
من فتنة تخدّرُ
ومن جمال كانبثاق الفجر في الربيع يسحرُ
كالصبح حين يسفرُ
كراية النهار، في الصباح اذ ترفرفُ
كالدر حينما يفترّ عنه الصدفُ
كأمة تحرّرُ
من اجل مقلتيك يا رائعة العينين
اريد ان تكون للحياة قيمه
اريد ان احسّ ان للحياة معنى رائعا كمقلتيك الحلوتين
اريد ان احسّ ان كل الناس اغلى
من كل ما في الكون من حجارة كريمه
اثمن من جميع ما في الكونْ
من لؤلؤ مطوّق بالتبر واللجينْ
وان كل من يعيش فوق الارضْ
اثمن من كنوز هذي الارضْ
فقد غدا الرجالْ
من ارخص الاشياء يا رائعة الجمالْ

عبد العزيز الحاجي

مــرايــــا داكـــنـــة

استقصاء

يوما
وانا ارنو في الصبح الى المرآة
غمزت لي عيني اليسرى
فاختلجت يمناي
وكاد النرجس يهوي ثانية
في شرنقة الذات!!

****

يوما
وانا اعبر في المرآة
خمّنت: ترى..
من يجزم ان ليس وراء الصوّر
البكماء المشبوحة فيها
خيطا ظلّ
وضياء.. سحريّان
ودنيا ملغزة
اغرب من ان تعبرها
اسماء
وصفات؟؟!!

مرايا واقنعة

مراة
تعكس
مرآة
(في واحدة وجهي
في الاخرى قفاي)
ضوء اعمى
يتعثر بينهما
يتعثّر ملءهما
لا ظلّ
ولا روح
ولا ركز يهسهس خلف الظلمات!!

******

مرآة
تعكس
مراة
(وجهي وقفاي)
ايوكونان قناعين لروح
ترفض ان تتحالى ـ زاهية ـ

كالنرجس في ملكوت الذات؟؟)

****

مرآة

تعكس

مرآة

(في واحدة وجهي

في الاخرى قفاي)

سأسمي اقنعة كل مراياي..

وسأحدس ما تضمره الروح

فلا يجلوه فهمي

او تخبره عيناي!!

درس المرايا

مرآتان

متعاكساتان

علّمتاني

انّ الواحد منّا

قد يعلق اخر

يعلقه حدّ الذوبان..

مع ذلك ثمّة في الاخر

ثمّة دوما اثنان!!

ظلال المرايا

متوازية

ام محدّبة

ام مرايا بسيطة!!

أولي في المرائي سوى أوجه

هي أقنعتي

تارة أتعرّف فيها اليّ

وطورا أرى كم أرى!! لي فيها

وجوها لقيطه؟؟؟!

مرآة الغريب

كم مرّة

حدّقت في المرآة

- قال -

فلم أشُفْ وجهي

حقيقا.. لم اشف شيّا!!

حتى المرايا انكرتني مثلهم

وتآمرت معهم.. عليّ!

جناس

أنّي رنوت اليك يا مرآة

الفيت مسطورا عليك:

«المُرُآت!!»

مرآة الوحشة

مرآة الفقد

سقط الليل في المرآة!!

....

....

لم يعد وجهكِ عندي!!

وحده طيفك يستصرخ روحي
في سراب الظلمات!!
وقريبا
يتلاشى رسمك الشاحب
ينتسخ الطيف
قريبا تتلاشين
ولا ترسخ من وجهك عندي
حتّى القسمات!!

مرآة الكسير

كُسِرَتْ
ومالي اليوم غير شروخها
لوحا أكاشفه بإرثي البائر!!
«كسرت مرايا خاطري!!»
فاذا خططت فليس غير الدمع
حبرا في دواتي..
واذا تلوت فليس غير الشجو
طقسا تستطيب شعائري!!

حالة

مذ أحنى الشّيب
على رأسي
عِفْتُ المرآة
وبتّ
احدّق في ظلمة نفسي!!

تطيّر

كل صباح
وانا اغسل نومي في المرآة
تفجؤني صورة من أهوى
تبسم لي في دعة
بين ذبالات شموع راقصة
وطيوف فراشات..
فأحدّثني:
«يا أنت!!»
مباركة خطواتك
فانهض من ليل كوابيسك
واسع قرير العين بقسمك
في ضوء الشمس
وطِب نفسا
طب وقتا
وحياة!!

اشباح المرآة

مرآة
تغفو في بيت الاسلاف
ما جئت اطالع وجهي فيها
الا ألفيتُ وجوها
طاعنة في الوقت
تحملق فَرَقًا
مما آل اليه مسوخ الاخلاف!!

محمد النجار

فواكه

تعبر اولى القوافل من هضبة الابديّة، تعبر سيّدة
الليل، والشجر الحجريّ يموء قليلا ويعبر، والريح تعبر في
هيأة امرأة، يعبر الشعراء وآلهة غرباء، وموتى يجرّون
ايّامهم، يعبر الصمت مثل الحمامة، تعبر ليلى الجميلة والانتظار.
وليلى تخبّى لي غيمة في شقوق الكلام، وتنحت
ظلّين في الماء، ظلاّ يدلّ الطيور الى غدها واخر نسقيه
كي يتفتّح في العتبات النهار.
وليلى اكتمال الخرافة في الارض، تعوي الحروف
وتركض داخل اسرارها، تركض الذكريات على حافّة الامس،
والامس شيخ يسمّي المعاني ايائل تركض في الفلوات، وينبئ
ان الزّحام قفار.
وليلى حدائق ليلية، وفواكه من رغبة وجنون.
وليلى انتصارُ
الجهات على نفسها، واناشيد منحوتة في الكهوف:
احبك، ماذا اسمّي السنابل؟
وكيف اضيء جميع الشجر؟
وهل من ليال؟ وهل من جداول؟
لنمشي معا، تحت ضوء القمر



ثم كيف نهشّم ايّامنا، لنفسّرها للهداهد؟ كيف نجير
الحقيقة من نفسها؟ وماذا لو انفجر الضوء من حفرة
في الحديقة، هل سنلملم كلّ اصابعنا عند منتصف الليل؟
كان هنالك بعض كلام قديم تكوّم من خلفنا، وكنّا
نراقب من شرفة ما قطيع العصور السحيقة يرعى،
واسطورتين على شكل عصفورتين، وبوّابة في السماء،
ترى هل سنعبر؟ تسأل ليلى كعادتها، وتمدّ يديها
الى الزهرة الآسيويّة في ضفّة الليل.. ما اجمل
الليل في ليلة لن تعود

******

هنا في الحديقة، فوق جذوع الشّجيرات، هل تذكرين؟
نقشنا نجوما واجنحة ونوافذ،
وهنالك تحت الجدار الشّتائيّ، كانت تنام الاساطير كالقطط البيض
اما على ذلك المقعد الاثريّ، فكنّا نصدّق تلك
الليالي، وكنّا ككلّ العصافير نحلم..
كأنّا على ساحل حجريّ نشاهد وقت الغروب، الظلال
الاليفة فوق الصّخور: رمادية كستنائية،
رائحة البحر: خضراء زرقاء فاتحة، مثل لون الطفولة،
والشمس تأوي الى كهفها الازليّ،
هنالك، في اخر البحر: وردية دافئة.

حسين القهواجي

حجر فينيقي مكتوب

قرطاجة

رياح الملح كلّست رحم الحقول
وكفّنت وجوه ابنائي
تجوس المعابد اطيافهم
وتتنادى الاصداء في كل مرفإ ناء
مرساة اعماق الى جنب مركب
من لوح زيتون قديم
ومذراة لقنص التنّ ادركتْ
مجد عليسة ونيازك شبيون(1) الرجيمْ

الى بعل حمّون(2)

في عيد جني الاعناب
في موسم تكاثر الخنزير
نزلوا داموس القبر يغرسون
جرة ملآى برماد صبية ـ قربان
وحولها طاقم خزف من سبعة اوان
ابريق ومشرب وشمعدان
وحفنة قمح يبذرها حفّار فينيقي
عند تسوية المطبق الاخير

الحورية العائمة

اين منها سرّة العروس ترايبد؟(3)
وجهة سبّاح يخوض بالمجداف
حوض الفلك ـ
عين شفيقة تحرس جرّة السمك

****

نهد يحدّق في كوكب
وخلخال في ذيل دلفين
هكذا اطيع الغريب ساعة
واغلب الهيام على يقين

كايلستس

للالهة التي تنام في مسلاّت الحجر
طير على سفر
قطرات عقد ـ وعناقيد تترقرق
وغناء غاسلات بيض في ساحة الهيكل المشرق
يشمّسن اقمطة القياصرة الصغار
والمناديل المهدلة على الغصون
ليست غير ايقونة صدف
وشذر لؤلؤ مكنون

(1) SCIPION: مضرم النار في الامبراطورية
(3) Néréide: جنيّة وديعة تعين البحارة في المتوسط

(2) حمون فينيقي: اله القرطاجيين
(4) Caelestis: معبودة رومانية

شعر

مليكة العمراني

نبوءة الأعمى

تصدير: قيل يا حلاّج ما الحقيقة؟
قال: الحقيقة ما ترى.. وكان مصلوبا
(من اخبار الحلاّج)

(١)

التقينا . .
والروح اضيق من ثقب ابرة
وكان التاريخ ثالثنا . .
كنّا نلتحف الشمس ونمضي
نشعل الروح فتيلا . .
قال يا مريم انّي النبيّ
فعلّميني كيف اخلع الشيطان عنّي
وكيف اكون قدّيسا في مزارع الاله
وعلّميني كيف يصيرالجسد مرمرا
والمرايا رخام
وكيف تصبح اللغة الخرساء
عطرا للكلام
يا مريم طوّحتني الحروب
وذي النبوءة تكبرُ في دمي
وذا الشارع مرّ / والهزائم افعى
وزيتونة الصمت ما عادت تظللني
قلت يا عبد الله
صارت الشمس عويلا للسؤال
لغتي نهر التمنّي
ووجهي خريطة للخطايا

(*) سورة الضحى الاية (1) و(2)

(2)

«والضّحى والليل اذا سجى» (*)
واحزاننا السمر /والهة الحلوى
ورجع المواويل في حيّنا
ونبوءة الاعمى
نور من رحم الازرق يأتينا
ابصر! انّه يرقص في شرفة الله
مؤتلقا
انّه يسقط
انّه ينساب
في جسدي
فهل ترى ما ارى؟
لم أر شيئا . .
واحتاج كلّ اللغات لافهم ما ارى
واحتاج شيئا . . لاشعل شمعة
في عروقي
واحتاج ميما لازرع الورد في عيون
الصغار

(3)

الهي . .
اذا ارتخى الطين
او انكسر الصوت
اذا الغيب هما بي
او ضاقت بي اللغة
اسقط من ضلع اوّل انثى
انحدرت من سلالة الريح
وقالت للتفاحة انشطري
دمك الحريق يا موسى
وعصاك لا تشطر البحر
وارثك للموّال المعتّق
وفي جسمي المسامير
والطائر يا موسى
اضاع طريق المنفى
الطائر يا موسى
نقر القلب وطار

عبد الستار جبر الاسدي

حروف الموت

احد مات هنا
ولا شيء منه سوى رائحة جوربه العتيق
عيونه يقظة حولنا
ولا نستطيع رؤية انظارها المخططة بالرحيل
تتلفت ابتسامته من نافذة الى حائط
فتسقط على جناح فراشة متعبة من الضياع
تستلّ من قلوبنا خيوط الدهشة
تلفّها حول صرّته الهزيلة التي رماها من السقف عصفوره الجنوبي
تفتحها انامل استغرابنا
فما نجد غير بقايا خبز يابس
وفتات كلمة وحيدة بعثرت الريح حروفها في كل مدينة
يرتعش الحرف الاول من الانتظار
فيحزم حقائب برده
تتبعه نوارس النهار الذابل
فينزوي ساحل الدقائق الاخيرة في لوحة مهملة على حائط النسيان
هكذا تترك الايام احلامنا مصلوبة
وعلى كاهلنا تنسى هموم الزمن المر

شاعر من العراق

ولا وقت يسرقنا من الرصاص والكلمات الثقيلة
لا ربيع يطرق ابوابنا
فنذوب مثل شمعة على يد جدّة قتلتها حكايات الخريف
يدنو الحرف الثاني من سرب الجثث التي سقطت من على اكتافنا
يتلمس وجوههم الفارغة من الحياة
فترتجف يداه من ملامحهم المكتظة بالذكريات

اطفالهم يتدثرون بصمت الليالي الكئيبة
ونساؤهم من الوحدة تحوّلن الى قوالب من ثلج ساحت في زوايا غرفهم الضيّقة
اما دفاترهم العتيقة فتطايرت اوراقها فوق سطوح ايامهم القاحلة
صحراء من الحسرة طفولتنا
صحراء كل ايامنا القادمة
وفي كل شبر تبصره عيوننا رمال من الاسى
فمتى يظهر زمن الواحات؟

من تابوت القلب يقوم الحرف الثالث
اربعون عصفورا يحملون قميصه الملطخ بالفقر
يرشون ندى تأتأته
ثم يرسمون على الافق جسدا بلا رأس ولا قدمين
فيهرب الهواء من رائحة الانفصال
جراد الفساد يزحف باتجاه البيوت
يلتهم ما تبقى لنا من الشرف
اما الناجون من الانجراف فيكسر اغصانهم
وريثما نعاود الوقوف سنبقى كثيرا بلا خطوات
وانحناء الظهور سيصبح علامتنا الفارقة..

الطيب شلبي

الزهرة البريّة

انا ابكيك يا «تقموتة» (*)
لان الرحلة شاقة وطويلة عندما ردّد اهلك:
ـ نريد ماء..
نريد لزهرتنا البريّة ان لا تموت!
كانت الرحلة طويلة يا «تقموتة»،
عندما جاء الغرباء في المساء، وقالوا: لابدّ من الرحلة..
وارتحلت:
ولم تعرفي كيف تردّين يديك يا «تقموتة»
كانت اصوات اهلك تريد ان تعود،
قال رجل:
ـ لابدّ ان نعود الى البئر!
قالت امرأة:
ـ نعيد الخيمات الى ارضنا..
قال الشيخ:
ـ لابدّ ان قبورنا في «تقموتة»!
وقال صبيّ:

ـ ..لكنّنا سنواصل السّير!
وواصلنا السّير بنعال خفيفة الى ارض اخرى،
كانت نبتات بريّة تملأ الجبال والهضاب
وكان راعيك يردّد فصول الغناء الحزين:
« ـ تلك الحبيبة بعينيها
الجميلتين،
اعلى من كلّ النّخلات
جميلة في المساء
الحزين
تلك الحبيبة،
ساعود اليها ممتلئا بزهو الجدود
لم اتراجع عندما جاء اهلك كلّهم،
وبذلت ما لديّ لأجل تينك
العينين الجميلتين..»
كانت «تقموتة» بعيدة، وانا احثّ السّير الى اقرب
السهول..

* «تقموتة» هي الاسم القديم لـ«قمودة»، والقصيد قراءة في ملامح «الهطّايا».

شعر

خالد الوغلاني

حضرموت

حضرموت..

سائر يمضي اليك الان من صوت الحكايا

وجهه الكتب العتيقة

ورؤاه البحر

والايام افئدة الصبايا

سائـــــــر..

والليل فيك مجامر

وسؤال عمر لم يزل

ولفتنة النهدين شمس تستبدّ وبعض حزن

في قصيدة

* * *

حضرموت..

حاضر موتي في غربانك السود

وفي نهش الضّباع لما تبقّى من حياة..

في قصيدي

حاضر موتي في وجهك يطلى بالاماني..

عندما يلد الخريف مزارع الزيتون

ويموت زهر اللوز في كفّ الوليد

لست اعشق بحرك المختال في جسدي

لست اعشق لونك الاسمر..

في نهدين ورديّين مما انجبت حانات روما

انا منك الان في شوق..

الى بعث جديد

في سؤال يشعل الليل ابتساما..

من ثنايا طفلة عربية الشفتين

في لون الجريد

انا منك الان في قلب وهبته

للّذي قطع الوريد تصوّفا

فانساب زهرك مورقا

يسقي وريدا في وريدي.

حوار مع د. محمد رشاد الحمزاوي

حول خطاب الصدق وأشياء أخرى

حوار: بوبكر المباركي

مناخ محمد رشاد الحمزاوي الفكري، العلمي والروائي مفترض ولكنه ينطلق دوما من حقائق الواقع وموروثات الماضي القابلة للاغتناء بنماذج الحاضر وحلم المستقبل فهو وان كان يشتغل في حقل اللسانيات التي تنشد الانفلات من واقع التكلس اللغوي الذي ظل حالة مزمنة تقريبا في الفضاء الحضاري العربي فانه اسهم بمجهوداته في علم المصطلح والترجمة والقصة والرواية فضلا عن مشاركات ثقافية اخرى، فقد بحث رشاد الحمزاوي في قضايا لغوية اساسية وتعرض دائما الى الاشكاليات المركزية التي تطرح في خضم التشابك اللغوي الذي يميّز العصر الراهن فآمن ان اللغة العربية معنية اكثر بحل ازماتها وتعزيز موقعها ضمن النسيج اللغوي الذي يميزه منطق الهيمنة والاحتواء، وهو يسعى دوما الى استيعاب ما يهدد اللغة العربية وبحث السبل الممكنة لاغنائها بالمصطلحات الحديثة في ميدان العلوم والتقنية وغيرها وذلك عبر عمله على وضع القواميس المتخصصة في شتى العلوم والمعارف.

حين تتامل المسيرة العلمية للرجل فانك لا تقف على حقيقة تواصل جهوده وتتابعها في نشاطه بالمجامع اللغوية ودراساته وبحوثه الا ان مسيرة الحمزاوي الروائية فيما يبدو متقطعة وهو ما يحاول ان ينفيه دائما من خلال اصداره مؤخرا رواية «سفر وهذر» وهي التي اتخذناها مناسبة لاجراء هذا الحوار حول تجربته الادبية:

مسيرتك الادبية متقطعة ولم تبلغ كمّا من النصوص تتناسب مع حجم موقعك في الساحة الثقافية.

* اجيبك بسؤال: ايقاس الانتاج الادبي او العلم بالكم ام بالكيف؟ فان كان بالكمّ كما يبدو من رأيك، فان السؤال يطرح على اغلب المشتغلين بالادب في تونس والمغرب كله مقارنة بالانتاج العربي بالمشرق. وهنا يفيدنا بوشوشة بن جمعة في كتابه «مختارات من الرواية المغاربية المعاصرة» بيت الحكمة 1992، ان اصحاب الرواية عندنا انتجوا من 1956 الى1990 ما قدره 98 رواية على مدى 34 سنة فيكون انتاجنا الروائي الوطني في حدود روايتين ونصف الرواية تقريبا في السنة الواحدة، فضلا عن اننا لو طبّقنا رايك على محمود المسعدي مثلا، فان الكم والتقطّع لا يعتبران مقياسا على قيمة ادبه، فلم هذه القلة والتقطع الغالبين عندنا وهما يكادان يكونان مطردين حتى عند القدماء؟ القضية جديرة بالمناقشة والجدل. اما بالنسبة لي فاني الاحظ مع الاسف ان المحترمين من نقاد الادب عندنا لا يعرفون من انتاجي الا رواية «بودودة مات» ان حدث لهم ان قرأوها، والتي تقرأ مع الاسف مرة اخرى، قراءات يؤسف لها من حيث زادها الروائي والثقافي (انظر جريدة الصباح بتاريخ 14 ابريل 1987).

ومما يزيد في الطين بلة ان بوشوشة بن جمعة قد اقتبس منها مثلا نصا ادرجه في كتابه المذكور اعلاه وادخل عليه نصا « خارجيا » لا راس له ولا ذنب بالرواية المعنية.

ويبدو انه نقله عن نص مغلوط ايضا من البيلوغرافية الادبية التي اصدرتها الدار التونسية للنشر. فلعلهما قد تفضلا بان طبقا عليّ نظرية « التناقص » الادبية الشائعة!!

ولقد زودت لعلمك يا سيدي الساحة الادبية بما يلي:

1) رواية بودودة مات، جائزة علي البلهوان/تونس 1962.

2) طرننو تعيش وبي الريش ـ مجموعة 10 قصص/ تونس 1975 مع مقدمة في الادب وقضاياه فضلا عما دار حول اسلوب بعضها العجائبي كما اشار الى ذلك الاب فنتان. ولا اظنني قد انتجتها بين عشية وضحاها وفي « تقطع » كما تفضلت بالاشارة الى ذلك. ولقد صدرت تباعا بمجلتي « الفكر » و« التجديد ».

) زمن الترهات ـ ثلاث مسرحيات ـ تونس 1976 شانها شان قصصي السابقة، وهي:

أ ـ الشياطين في القرية

ب ـ الصارخون في الصحراء

ج ـ السلسلة

فهل طرأ عليك ان قرأتها وتفرجت على « السلسلة » ملعوبة بالمسرح البلدي والمسرح الدولي بالحمامات؟ هذا لمجرد التذكير مع الاشارة الى ان الصديق والزميل توفيق بكار قدم لتلك المسرحيات بآراء تستحق الاعتبار فيما نحن فيه، ويمكن لك ان تفيد منها فيما يتعلق برأيك هذا.

4) رواية سفر وهذر.. هارب من خطاب الصدق (وليست هذر وسفر كما كتبت انت) ـ باريس 1976 ولقد ساعد الاستاذ توفيق بكار على طبعها بباريس.

ويكون كل ما سبق ستة اعمال ادبية متواصلة بقطع النظر عن مسالة تقطع نشرها، وفضلا عن اعمالي الاكاديمية المتنوعة وما لها من صلات بالادب، وعن انشغالاتي الدولية العلمية والادبية ولا سيما البرنامجين المتلفزين الوطنيين المخصصين للابداع التونسي وهما « ادبنا في عصره » و« اثر وصاحبه » وقد عرّفت به بما في نفسي ونفَسي. ورأيي ان ما كتبت معقول كمّا وكيفا لا سيما وانّ له ثوابت ورؤى واضحة كما سبق لي ان عبرت عن ذلك في مجالات وطنية وعربية ودوليّة.

«سفر وهذر»

لماذا سفر وهذر.. ولم نشرها بباريس؟

* للجواب عن ذلك جزءان:

فلقد كتبت هذه الرواية واردتها رسالة مفتوحة الى قارئي لا يرتبط بقوالب فكرية وجمالية جاهزة ولا بثقافة مغلقة. وهي تدعوه الى ان يهرب من شبح تؤازره « جيوش » متعددة لحمايته. فهو « بطل » غريب عجيب قد طغى على الخطاب الانساني وعلى الخطاب العربي ويسمى « خطاب الصدق » الذي يوزع الكرامات ويؤسس للعصبيات والارهابيات الجسدية والفكرية والسلوكية.

ونحن نتعامل معه جماعات وافرادا في جميع الميادين وابعادها. ولقد استبد في الرواية بخمس مدن عجيبة الصدام فيها معه على اشده فكيف الحوار معه والخلاص منه لبعث انسان عربي جديد؟ تروي الرواية من خلال رواة كثر، وفي نطاق معناها الاساسي هذا، مواقف متناقضة، متنافرة ومأساوية وهزلية ساخرة تعبيرا عن ملحمة الانسان العربي المنتظر، وهو يواجه نحول خطاب الصدق بحثا عن مدينة جديدة.

«هذر بدون سفر»:

ـ لا يهمني كيف تختتب ولا كيف تكتتب انما تهمني
رؤية فيها محنة وبدعة
ـ محنتي من خطاب الصدق الذي ابحث له عن مدينة
بدعة تهوّن من صدقه المفرط وتحميني من حقوقه المجحفة
ـ اقول أف لمدينة تدعو الى الصدق المطلق بالكلام
وهي في معدنها مستبدة ظالمة.
ـ وقلت ان الحريم دين ثقيل جاثم على مدينتي الى يوم
الدين ياكل منها ومني ويد افقي الجميل
ـ خطاب الصدق عندي نموذجية توقيفية تنكر الانسان،
وهو مستحيل كامن ممكن.
ـ ان لي في النفس جرحا عهيدا عساه ان يظل مفتوحا موجعا
ليتقي شر الانسان الكفور الصدوق.
ـ احد الرواة ـ

اما فيما يتعلق بسبب نشرها بباريس فلا داعي الى التفصيل في شان حلها وترحالها وهروبها من خطاب الدق النشري العربي الذي رأى فيها ما رأى وحمّلها مصداقياته. فلقد عرضت، بتأييد من قراء مثقفين عارفين، على ناشرين مشهورين في الساحات التونسية والمصرية واللبنانية... الخ وقبلها بعضهم وتعلق بها ثم تركها بعد عام، وبعضهم فهمها بفهمه الخاص، وان حكم عليها بالجودة.وتمنى نشرها إن هي خضعت لمقاييسه الروائية وعساني انشر في يوم من الايام كل التفاصيل والوثائق المتعلقة بهذه القضية. وواصلت المشوار وعني بها مثقفون وفي مقدمتهم الاستاذ توفيق بكار وعرضت على لجنة عربية دولية وعلى راسها الفيلسوف الاستاذ يوسف إفريم من العراق والمشرف على الانتاج الادبي والعلمي العربي بدار «لارماتان» بباريس التي رحبت بها واشعت عليها بنورها وانوارها، والحمد لله على السلامة في انتظار ما هو اسلم واجمل.

نجدك في روايتك الجديدة تعود الى ابطال روائية وقصصية سابقة من انتاجك فما هي المبررات الفكرية والفنية لذلك؟

يبدو من سؤالك انك تتساءل ان لم تستغرب من اني اقحمت ما سميته «ابطالا» قدماء ـ واسمّيهم حمّالة محن ـ لاداء فحوى رواية جديدة كانك تفيد ان من شأن كل خطاب روائي جديد الا يسقط في هذا التناقض. ودعوتني ضمنيا الى تبريره فكريا وفنيا. وهذا من حقك على اني اطلب منك الا تؤاخذني ان قلت لك هذا هو عين خطاب الصدق المقولب ـ لا سيّما الابداعي منه ـ الذي سعيت الى التنبيه عليه معنى ومبنى. واعتقد اني وفقت الى استدراجك الى هذا التمنطق وخطاب صدقه والى الغاية المقصودة من هذه الرواية التي تسعى الى ان تتحرر من قيود القولبة حتى لا تفنى رسالة الادب وتنقرض ابعاده الحضارية.

ان الرواية الشعبية او البوليسية على سبيل المثال كثيرا ما تعتمد على بطل واحد اوحد لا يتقيد بالقدم ولا بالجدة. وعلى رهذا وظفت قدماء من المحاربين من «الابطال» عن قصد وادرجتم في تجربة سرعتها فضائية جديدة لاستخرج من تناقض القديم والجديد والجوهر والوجود والمعهود والمنشود، والاصالة والحداثة حماقات وغرائب خطاب الصدق القاهر القهار بحثا عن الانسان العربي المنتظر ولا يكون ذلك الا باسترجاع الذاكرة وحكّ الجلد. ولقد جاء على لسان اولائك «الابطال» **«الحمد لله على اننا لم نتفق على انسان واحد اوحد موح، موميّ، قدسي، ربوتي، حديدي. انا احبه، وان كان نرجسيا، صاحب**

رؤية متجددة يبحث عن الحقيقة الهاربة من الحدود والقيود وخاصة من خطاب الصدق.. ومن البطولات والعقائديات والقراءات الجاهزة» هذا فيما يخص الناحية الفكرية وفي الرواية منها الكثير.

اما من الناحية الفنية فالمراد انشاء رواية مبطنة (Double) ومدبلجة (Doublage) مبنية على ازدواجية حامل المحنة القديم الحديث، الحاضر والمستقبل تعبيرا عن تيه الانسان العربي امام خطاب الصدق، وعن انفصامه امام الحضارة الحديثة وخطب الامانة فيها، المتنوعة، والمتسامحة والمتحاورة والمتناغمة التي تنعم بها شعوب من المفروض ان الجنة ليست من نصيبهم يوم القيامة. ان تلك الشخصيات المبطنة المدبلجة تبحث عن الذات، ان كان للذات حدود، لاسيما عندما يتصوّرها كل واحد من «ابطالنا» القدم الجدد حسب مدنهم وحقوقها وواجباتها وارهابياتها وعناوينها ورموزها مثل: مدينة البحار لا تحب الحريم ومدينة الذكرى عاش الجمل!! ومدينة المريخ خلق الانسان في انبوب ومدينة الصادقين! الخ.

ـ استدركت حالي وانبت نفسي على نزواتها المجنونة وسعيت الى ان اكبح جماحي. الا اني لم أفلح، لاني كنت افاجأ باستمرار، كلما تقدمت، بعجب عجاب جديد. فلقد لاحظت مشدوها ان كل السيارات والدراجات والحافلات والجرارات والشاحنات والطائرات العمودية والنفاثة و... و... و... كلها على شكل جمل حتى الادوات المنزلية والمذياع والتلفزة... كلها جمال تنظر الي. يا للعجب! هل رايتم جملا يطير.. ! طائرة جمل!

لقد سبق لرسولنا محمد ﷺ ان اسرى من المسجد الحرام الى المسجد الاقصى على ظهر البراق، وكان على شكل فرس مجنح كما تصورته عقول الناس.. لكن ان يطير صاحبنا واخونا الجمل!! فذلك من باب الخرف. وهنا تكمن عجائب هذه المدينة.

فيا ليت اصحابي ورفاقي من قريتي كانوا معي على عين المكان ليصدقوني ويتعجبوا معي. لكن لم لم نعجب من جميع النماذج التي ابدعتها الحضارات الاخرى واكتفينا بالتهافت عليها بدون روية؟ الم تكن السيارة مبنية على هيكل الانسان بالضبط من دماغها المحرك الى مخرجها الخلفي الذي يطلق الدخان؟ واستولى علي ضحك غريب، لاني رايت الجمال تحتل كل مكان من هذه المدينة، وقد انقرضت تلك الدواب من قرانا وصحارانا. وكانت محركاتها تزمجر وابواقها تنعق والناس راكبون في اعناقها واذانها وعيونها وبطونها وذيولها و... و... و... فلقد حوت الدنيا كلها فكانت ابوابها ونوافذها تفتح وتغلق، وتسير بسرعة البرق.. رحم الله الجمل وابقاه!! فلقد كان دائما امينا في خدمة الانسان والانسان العربي بالخصوص ولقد تطورت اليوم مؤهلاته وتعددت بهذه المدينة. فاصبح سيارة البر والصحراء وسفينة البحر وطيارة الجو... ولعله سيكون صاروخ الحرب والفضاء ومكوك الرحلة الى القمر والمريخ والشمس.. والله لا بد ان اسأل اصحابي من اهل المدينة عن شان هذه البدعة البديعة الحسن عندما نلتقي.

(مدينة الذكرى)

مرافعات فكرية

في روايتك الجديدة نجد مرافعات فكرية ونظرية على لسان ابطالك بصورة تجعلنا نتساءل لماذا اخترت صيغة السرد الروائي ولم تباشر طرح افكارك في بحث او دراسة؟

* من سؤالك افهم انك تقول بخطاب روائي معين ومثالك هذا نموذج منه، ولنفرض ان رايك هو الاصوب، افلا ترى ان تاريخ الادب ونصوصه تفيد انها مبنية على مرافعات ندسّها دسّا في خباياها ومنعرجاتها باساليب متنوعة وبسبل جمالية ممتعة؟ فحتى مذهب الفن للفن مرافعة. فما بالك في غيره من المذاهب الادبية التي دوختنا بمرافعاتها ان قصرا او طولا. ولقد سبق لعالم الاجتماع ماكس فايبر ـ والعهدة عليه ـ ان اعتبر الادباء سياسيين اخفقوا في مشاريعهم وفي مرافعاتهم، ففشوا غليلهم وغيضهم في نتاجهم الادبي ودررهم الجمالية الممتعة وفي نفس السياق وفي شان النفس وهواجسها حمل فرويد الكتاب من «الاتهامات» ما لا تحيط به رواية ولا مسرحية.

وراى لوكاتش المنظر الماركسي ان الرواية مرافعة برجوازية دعا إلى الاستعاضة عنها برواية مرافعة بروليتارية وهلمّ جرا من خطابات الصدق المزدهرة.

ويعنيني من كل هذا اولا ان الخطاب الادبي بابه مفتوح قادر احسن من غيره على ان يوحي بالبيان والمتعة والمرافعات مما يعجز عنه الخطاب الاكاديمي والعلمي وغيره.

ولقد اعتمدت المرافعات واسمّيها الشعارات واللافتات التي تعد ظاهرة اجتماعية وتجارية وثقافية حضارية تتلاقفها التظاهرات الجماعية والاعلانات الاستهلاكية والفضائية وتستبد بوجودنا. فرحّبت بها اسلوبا من اساليب روايتي واستعملتها من زمان في مسرحياتي وقصصي، وجعلتها تجانب في روايتي المتفجرة الاسلوب الشعري الغنائي، والمسرح الملحمي، والكوميديا الساخرة والمقامة الفضائية والرحلة العجائبية بحثا عن رواية عربية متحررة تطمع في ان توفق الى نموذج جديد ركزته هنا على اسلوب المزاوجات. وفي هذا السياق مالذي جعلك تعتبر ان المرافعات من خصائص البحث والدراسة؟ الله اعلم بذلك! ولعلك محتاج اكثر مني للقيام بتلك الدراسة لاقناعي برأيك في الرواية وصلتها بالمرافعات او عدمها.

اسلوب الخيال العلمي

اعتمدت في روايتك اسلوب الخيال العلمي وكذلك صيغ اشرطة الصور المتحركة دون ان يكون كتابك مندرجا في جنس روايات الخيال العلمي لماذا؟

* أراك تعود بي مرة اخرى الى خطاب ادبي له مفاهيمه وقوالبه يشبه خطاب الصدق ولغته الخشبية وسميته الخيال العلمي له عند بعضهم فنونه وشجونه ليس هذا محلها. فيكفيني ان احيطك علما بان هذه الرواية في معناها ومبناها تهدف الى تفجير القوالب في سبيل ما ينفع وما يمتع فضلا عن انها انشات « بطلا » من كلام ونحتت من الواقع والخيال، واقع حلم واساطير وعجائب تختلف عن الخيال العلمي عند الفرنسي جول فارن (Jules Verne) الذي يختلف بدوره عن الخيال السينمائي الامريكي، وهو الخيال العلمي التكنولوجي.

انا متعلق بخيال اسميه الخيال المبتدع الذي يولد (l'Imaginaire inventif) العجيب الذي لا تنتهي عجائبه دون ان يلتصق بدقة وميكانيكية ما تسميه بالخيال العلمي حتى لا تموت غنائية الخيال الادبي. ومرادي من هذا الخيال المبتدع ان يحمل العربية مسؤولية التعبير فكرا وصياغة عن عالم فضائي لا حدود فيه للافكار والصيغ، والصدق فيه يحتاج الى صيغة جمع تعبر عن تنوع مشارب الانسان وحقائقه سواء اكان ذلك الجمع على صيغة « صدوقا » مثل علم علوم او « اصداقا » على وزن فكر افكار، ولو كره اصحاب خطاب الصدق النحوي. ولقد سبق لي ان استعملت هذا الاسلوب في قصص « باب العرش » و« حياة » وشارب النهر ». ويا ليت حديثنا دار حول خصائص هذا النوع من الخيال عندي لافدنا منه جميعا.

« فانضبط اصحابي في الحين واعتمدوا الحواسيب للتباري، وغاية ذلك ان يتفوق فيه من يصيب في ذكر اسمي ومولدي وخصالي الحميدة. ففاز بالرتبة الاولى الفريق الازرق، لان حاسوبه اجاب باني ادعي « تياه الصادق الهبّولي » من مواليد1940 بعمادة المحاد، معتمدية تلتة من ولاية القرصين، ومن قبيلة دعلان العربية البربرية الذين ينحدرون اساسا من الكاهنة، وقد اشتهروا بسرقة البقر ليلا، وبغناء نسائهم في الاعراس والافراح، خصلتي الكبرى الشك المفرط في كل شيء حتى في نفسي وفي وجودي. وظيفتي مهندس في الافكار المصيبة. اعيش بطالة دائمة لولا بعض الاعمال الطارئة. اصابت راسي شذرة مدفعية، اثر هجوم طوابير رومل على الجنود البريطانيين في الحرب العالمية الثانية بمرتفعات جبل الشعبوني، وهضبات منطقة الراش على مقربة من قرية تلتة. امري يهم الفريق الازرق لانه يامل ان يعود بي الى الصدق الصحيح لا سيما وان جدتي الاولى منهم... المسالة مسالة عصبية قبلية تؤيد في الصميم رؤية المرحوم سيدنا ابن خلدون طيب الله ثراه.

وفاز بالمرتبة الثانية الفريق الابيض الذي سماني « فرطوط الصادق المهبولي » من مواليد 1938، افلت من الخدمة العسكرية

في جيش فرنسا، وظيفتي غالية وعزيزة: زير نساء عصري، وخصلتي الكبرى اتيان الاثم حتى افوز بالعفو. قضيتي تهم هذه الجماعة، لان الاثم عندها سبيل المغفرة، وانا في امس الحاجة اليها حسب رايهم. اما الجماعة الخضراء فانها سمتني « ثعلب الصادق المهبولاني » من قبيلة بني غبراء التي تاكل الاحناش والجرابيع في سنوات القحط والجوع، صدقها في بطونها، تحب الملل والنحل والفتن وتنكرها جملة وتفصيلا وفجاة باسم الوحدة والاخوة والتضامن و. . و. . و. . وظيفتي اختصاصي في المحن والبدع. مسالتي شائكة لاني افشيت ذلك فيهم حتى ظنوا ان الشيطان قد استحوذ عليهم.

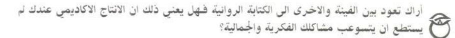
(مدينة الصادقين)

انت من جيل حاول الكتابة الابداعية ولكن علاقته بالابداع لم تكن سافرة وواضحة بالشكل المطلوب، وبقي الهم الابداعي عنده حرقة يتلظى بها في فترات متباعدة فما سبب عدم اخذك الكتابة الابداعية بالحد المطلوب؟

* يبدو لي اننا نتحاور في شان مفاهيم لست ادري ان كنا على اتفاق عليها. واذكر على سبيل المثال مفهوم « الجيل ». فهل يعني به الجيل المرتبط بالسن او الجيل الادبي؟ فلا ارى فيما يخصني مبررا لهذا ولا لذاك، ان تعلق الامر بالنتاج الابداعي كمّا وكيفا، ومواصلة وتقطعا ووضوحا وسفورا كما يحلو لك ان تقول: فلقد بيّنت لك في جوابي عن سؤالك الاول ان معلوماتك في شان انتاجي ومواصفاته وخصوصياته تحتاج الى تجديد وتصويب لا سيما وان لسؤالك السادس شبها بسؤالك الاول. وعلى هذا الاساس فاني أود ان ابدي ملاحظتين اجماليتين دون الدخول في التفاصيل اولاهما ان المسعدي ليس له جيل لانه تجاوز الحداثة والجدية والكم والحرقة والتباعد، وسالقالب الجيلي » الذي اترك لك مسؤولية تعريفه بما يستحق من موضوعية ادبية كمان!

اما الملاحظة الثانية فهي تفيد اني بنيت -مع تواصل الانتاج زمانا وابداعا وبكل شوق وحرقة- رؤيتي الادبية منذ زمان وفي اعمالي السابقة، على ظاهرة غالبة لست اجد لها رائحة عند النقدة، مما يوحي بان قراءتهم للنصوص لا تتميز بالجد او بنصيب من الثقافة التي تمكنهم من الافادةمما يقرأ حتى ترحم انفسهم اولا وبالذات واني ارى من المفيد ان تقرأ ما كتبه الاستاذ توفيق بكار في مقدمته لمسرحياتي الثلاث الواردة في « زمن الترهات » ليفيد منها سؤالك السابع هذا. اما الظاهرة السافرة والواضحة والمسترسلة التي بنيت عليها رؤيتي الادبية والتي عبرت عنها مرارا هي ظاهرة المحنة التي تمثل غذاءنا العربي الاسلامي اليومي. وعلى اساسها سميت ادبي بادب المحنة مثل ادب العبثية عند كامو وادب الارادة عند المسعدي مثلا. وهو يرتكز على ثلاثية: محنة- بدعة (ابداع) ومتعة باعتبار ان النقد الادبي، ومنه قراءتك، وان طار وتنرفز وتقولب وتعصب وتضخّم ثم هوى فتهشم، لن يخرج، ان اراد ان يقنع وينفذ الى العقول والمشاعر والقلوب، عن المحنة والبدعة والمتعة التي ارتضيتها منذ زمان. وعلى من لم يدركها ان يعود الى نصوصها. وهي تتنوع من مبدع الى اخر، عند الجاحظ وراسين، وكندرا وهمنغواي وسرفانتاز، وحنّامينا، ونجيب محفوظ وبشير خريف ومصطفى الفارسي وعزالدين المدني وغيرهم كثير. وهي تركب الخيال بأنواعه وتنكره لتعود الى الواقع والواقعية منادية « يسقط الخيال » ABAS L'imagination، كما دعا الى ذلك كاتب شاب من « جيل جديد » وهو Christophe Donner [انظر Le monde, Rentrée Littéraire, 29 Août, 1998 p3]. فإلى اي جيل ينسب حسب رايك هذا « الرجعي » العائد الى الواقعية؟ فما راي خطاب صدقك الادبي فيه؟

الكتابة الروائية:



أراك تعود بين الفينة والاخرى الى الكتابة الروائية فهل يعني ذلك ان الانتاج الاكاديمي عندك لم يستطع ان يتسوعب مشاكلك الفكرية والجمالية؟

* ان المعركة القائمة بين المهجة والمهنة وما لهما من محن معركة تستحق ان تكون رواية في حد ذاتها، عندي وعند غيري ولعل هذه الرواية جزء منها. لكنه يبدو لي ان الميدانين غير متناقضين اذ يوجد كثير من الكتاب ممن يوفق بين المهنة والمهجة. والامثلة من هذا القبيل كثيرة من دون ان تكون العودة الى احدهما على حساب الآخر بالضرورة، ان انتاجي الاكاديمي كثير ومتنوع له محنة وبدعة ومتعة وهو مازال يستهويني ويغريني.

ويا ليتني وجدت نصيبا من الوقت لاستزيد منه واستفيد وأفيد، ولعل ما نشر في شانه بمجلة «الحياة الثقافية» يكفي للدلالة على ذلك ولقد ساعدني كثيرا على تصور رؤيتي الأدبية في معناها ومبناها ودعمني بمعلومات وفنيات وجماليات لها صداها في قصصي ورواياتي ومسرحياتي فالصلة بين اللغة واللسانيات والاسلوبيات والادب تزودني بمفاتيح اسلطها عليها لاسافر واهذر واحلم بعالم واقعي اجمل واحلى.



قصة

ابو بكر العيادي

اهتار الليل

ابصرته والليل موغل، والشوارع مقفرة، والبرد شديد، والمصابيح تومض وسط هالة من النور خفيفة محملة بقطرات دقيقة من ماء الضباب، يستقيم خطوة ويترنح خطوة، يصر جسده الواهن في معطف من صوف داكن، يمد ذراعا مرتبكة يبحث عن سند، وانفاسه بيض متتابعة كبخار ماء يصاعد من مرجل، ونظراته زائغة، وانفه محمّر يربو عن وجهه الذابل بشكل بارز، وقدماه تحملانه صوب وجهة لا يدركها وعيه.

تلقّى تحيتي بنظر مشوب بالحذر وقال بصوت خفيض لا يكاد يسمع:

ـ اتعرفني؟

او مأت برأسي فازدحمت في ذهنه الظنون، وبدا لحظة شاخصا معقود اللسان، يرفع نحوي عينين محمرتين تحوق بهما هالة من الزرقة والانتفاخ، يبحث عن ملامحي في تجاويف ذاكرة متعبة، ثم ينزع بصره عني ليقول:

ـ دعني وشاني.

وجرت في جسده رعشة اصطكت لها اسنانه وركبتاه فمشى بخطو متضعضع كناقه من مرض طويل، ينكّس بصره كمن يبحث عن طريقه في دغل وعر.

ناديته:

ـ تعال!

ومادت به الارض فتوقف. استند بكاهله الى عمود وقال باشمئزاز:

ـ ماذا تريد؟ عليك اللعنة!

ـ ارافقك

ـ الى اين؟

ـ الى بيتك.

زمّ شفتيه بامتعاض وهز رأسه وبدا كأنه يطرد شيئا ما بحركة من يده.

ـ لا بيت لي، قال.

ـ واسرتك؟

ـ ولا اسرة.

ـ وجيزال؟

رفع رأسه فجاة كمن يصحو من غفوة، وتوهّج في عينيه بريق ينمّ عن دهش مريب ولاح كأنه اراد ان يقول:

«اتعرفها هي ايضا؟».

*****

يجلس على انفراد، في ركن منزو من بار قذر بساحة كليشي، يشرب من كأس حبلى على الدوام، يلفّه الصمت، ويتخذ وجهه هيئة ابتئاس مقيم. ينكّس رأسه صوب قعر كأس لا تعتم ان تمتلئ كأنما يستقرئ غده المخبوءفي لوح مجهول، او يستعيد لحظات من ماض تولى. احيانا يومئ بيديه بحركات مبهمة، او يمطّ شفتيه بما يشبه الكلام كأنما داخل عقله خبل، واحيانا يمدّ بصره عبر الواجهة الزجاجية نحو الشارع حيث الريح الواهنة تتسكع على الارصفة، تكنس اوراقا لحاها اليباس، وتدحرج مزق قراطيس وسخة وقصاصات اشهارية مدعوكة. يشرب

الكاس تلو الكاس كانه يطفئ لهب التيـاع مكين، وحين تنسرب الخمرة الى تلافيف دماغه، تومض عيناه بوقدة السكر ويرفع عقيرته بالغناء، فيشدو باغان لاديت بياف وجاك بريل وليو فيري، والناس من حوله بين راغب وزاهد يجارونه بابتسام او يمطون شفاههم بامتعاض ويعرضون ثم ينفرط عقده، فيدفن راسه بين يديه وينشج في صمت ثم يستنبت من الخمرة صلابة فيأتي على كأسه في جرعة واحدة مغمض العينين ويغني :

جيزال
خلاصة كل الكلام الجميل
جيزال دليلي
الى تمتمات الملاذ
الذي انشد

*****

وحيد لا خلّ يجيرني او يردّ عنّي الاذى، لا حضن يدفئني ولا همس يواسيني. . . وفي كل ليل الج مدارات الوحشة والبرد المرعب والصمت الحذر. . كالأعمى اتلمس في الظلام طريقي. . لا هادي الا الصدفة. . احاول ان استشف المصير المجهول والاتي المشوب بغموض لا ينفذ منه شعاع. . اخرج من كابوس لألج كابوسا جديدا مثقلا باصوات مبهمة تناديني من غيب. . . امشي كالسائر في المنام كانما تسيرني قوى خفية لا يدركها الوعي ولا يتبينها البصر. . اضرب في مناحي المدينة صوب مجاهل موحشة لا تمنح الدفء ولا تهب اليقين، والقلب يصلى من لسع السعير اللاهب متفجّعا على حبيبة غابت ولما تزل ذكريات لنا في دروب المدينة. . والحزن يجلّلني بظل وارف، واصابع الناس تومئ اليّ في تافف لا تخطئه العين، والاعناق تمتد نحوي كأنّي هابط توّا من السماء، وجراح القلب لا تروم التئاما، والنحس يفرد اجنحته وينشرها فوق راسي ثقيلة كالصخر، جهمة كالسواد. . وامدّ البصر فأرى ما يرى بصر عبثت به الخمرة واوجاع جرح غائر. . اجول بعينيّ المتعبتين فلا يلوح غيرالرماد ولا نطفة زرقاء تخصب العين. . فضاءمغلق من سراب يخدع الحواس ويربك العقل ويهب الوهم لمن يشاء. . اتسلل ماخوذا تدور في راسي تساؤلات ليس لها جواب وصراع ينهب من القلب السكينة.

*****

قالت : «خذ يدي ولا تدعها، ولنمض الى حيث تشاء»وكنت قانعا بشغل لم تجد دراساتي العليا في الحصول على سواه. سوّاق ليلي لتاكسي ماجور. من اجلها انفت من ابنة عمي ونسيت حتى البلاد. بدت لي فريدة كدرّة يتيمة في اثباج بحر غميق. فاتنة، لا يقع عليها نظر الا وبسطت عليه سلطان فتنتها. قد اكون مبالغا ولكنها في عينيّ اضوأ نساء الارض جميعا. خطر لي وانا احدّق فيها ان العيون منافذ للروح ومداخل للجسد، هي وحدها يمكن ان تنفّر من الكائن او تفتح مغالقه مهما تلفع بالاسرار. كلمتها فاذا بفيض الحب يجلل عينيها اللوزيتين وينساب برقة في شفتيها : «سأصغي الى كل ما تودّ ان تسرّ به اليّ، وان آثرت السكوت فستجدني انصت الى صمتك». وقالت : «سوف اسمعك الموسيقى التي اهوى، وان رغبت عنها تسمعني انت الالحان التي تعشق، ولك مني وعد اني سوف احبها بصدق. . وقالت ايضا : «سوف ابتهل معك، بطريقتي، ليس بالكلام نفسه دون شك ولكن ايّا كان الكلام فالمهم هو التحام روحين تجمع بينهما ضراعة الى اله او آلهة او قوى خفية تخطئها العين وتعيها الروح».

ورافقتني كأنها دليلي الى الملاذ المنشود.

وقلت لها : «ساهبك ما لا تقدر عليه الفصول ولا تجاعيد الزمان، هبة من لا يقدر ان يعيش دونما حب، هبة الضعاف البسطاء».

كانت تلقاني فجر كل يوم بعينين تنديان الحنان، وتحدثني فيزول عن كاهلي شقاء ليل مرير السهاد، متخم بخوف هائل مما تخفيه المدينة، في بلد يتكلم اهله صمتا ويخبئون في صدورهم نصف الكلام.

كانت تقول : «ساهيء لك باقات من الوان الفجر وغمرا من نور بهيج» وصارت حين تلقاني، تقول بصوت يحطه النوم وترفعه يقظة واهنة : «لم لا تعمل بالنهار؟» وعندما اهم بالدخول في عباءة الليل، تضع راسها على صدري وتهمس : «يساورني خوف» اسالها همسا : «مم؟» فتقول بصوت ناعم لا يخدش الاذن مهما علا : «من الوحدة. من الليل. من اطياف الليل التي ترتاد ذاكرتي» فاطبع على ثغرها قبلة وبي رغبة في البقاء.

وحدثتني نفسي اكثر من مرة ان اترك هذا العمل الذي يحرمني من ليال دافئة بين احضان الحبيب، فيردّني ما اسمع وأرى من مآس في زمن صار فيه العمل عزيز المنال، وربما غاية عصية لا يدركها المرء ولو تزوّد بالخبرة والمعرفة.

وليلة، عدت على غير انتظار فكان ما كان.

*****

لا ادري هل اللوم نفسي ام اصب سخطي كله على السيارة، وكلانا سبب فيما جرى ويجري، تركتها تستوفي نومها في المكان الذي اختارته. وعدت دون سابق تصميم، قبل ان تنجاب الظلمة وتتمزق خيوط العتمة، احمل طي اهابي شوقا مبرحا الى الجسد المضرّج بالشهوة، وحنينا الى اغفاءة ليلية لم انعم بها منذ مدة.

تحسست سبيلي الى غرفتي في الظلام ودنوت من الفراش خفيف الخطو كأني امشي في الهواء، ورائحة عطر ذكية تنفذ الي خياشمي وتضرم في حواسي لهفة دفينة. تصورتها عارية كما اعتادت ان تنام، حامية تتقد بالرغبة، لا تكاد تكبح جموحها وهي تحتضنني وتغرز في لحمي اظفارا من نار، ترتخي ثم تنفتل وانفاسها تصّاعد في انّات مفعمة بالحرارة مجللة بالسموق. تلمست موضعي فاذا بيدي تصطدم بجسد غريب. تولاني الارتباك وذهلت عما حولي ودهمني احساس خانق بالانقباض، واذا بالجسد ينط من الفراش نطة عنيفة ويصكّني صكّة حافر في الاحشاء ويلبط بي الارض لبطة غام اثرها كل ما حولي.

عندما افقت، حاولت ان انكر ما رأيت واظن بعقلي الظنون. ماهو الا كابوس من هذه الكوابيس التي تلم بي بين الحين والحين، فيردني الوجع الذي يطن براسي الى يقظة اليمة، فاذا الغرفة قد غمرها ضوء شاحب، واذا بأنثاي تستر جسدها العاري ببطانية وردية مزركشة، تضم ركبتيها الى صدرها وتضع راسها بين كفيها فلا يلوح غير خصل شعرها الكستاني وهي تنشج في صمت، واذا بي امد بصري ثم اردّه عنها سريعا كانما استريب فيما اراه. وانعقد الغضب في عيني حتى حجب عني كل شيء.

*****

كانت تلوذ بحضني كلما ودّعتني، تدفن راسها في صدري، تقف على اطراف اصابعها وتسرّ همسا: «انا خائفة..» وتنتظر سؤالا لا ياتي، وانا اداعب بحنوّ شعرها القصير، امشط باصابعي خصلا ناعمة، واقبّل النمش المبعثر كرذاذ طفيف على خدين صقيلين.

ومرة قالت لي: «اخاف من الوحدة، من الظلمة، من الريح والرعد، من البيت اذ يخلو الليل. اخاف من الاطياف التي ترتادني اذا جن الظلام وتماسكت الاجفان. احس نظرات تلتهمني حين انام، واحيانا استيقظ مذعورة، اشعل السهارة فلا يبدو في الغرفة سواي، واحس رغم ذلك بعيون ترقبني، تترصدني، تعرّيني وتنفذ الى اعماقي القصيّة، وتملأ بحضورها المكان. واحيانا ابيت يقظة، اجوس الظلام ساعات اخاف ان يتفتق عن وجوه مرعبة».

ويخالط الريب عقلي ويأتلف الغيظ فيّ بالحسرة المرّة فاقول لنفسي: «ما ضرّ لو ارعيتها سمعي» وينتأ في اعماقي هاجس لعوب، فألعن السيارة وصانعها لعليّ اطفئ فيهما وقدة اللوعة. ولا افلح. وتستجدّ الذكرى كلما ليّل الليل فتلوح لي مسكونة بذعر خفي، تلفها الاسرار وتكتنفها الالغاز، تطاعن في الظلام قوى غيبية وتردد في خفوت: «انا خائفة».

كلمتان لا غير.

ما ضرّ لو قلتهما. كنت صنت نفسي من التقلب كل ليل في السراديب الرطبة كأني ارقد على الاشواك.

كلمتان لا اكثر ولا اقل «انا قادم». لو قلتهما لارتدّت الاحزان وانحسر الغيم وازدان المدى.

وانتهيت الى قرار لا راد له سواها. قلت استجير بشجرة ولو تقلّص ظلها خير من لفح البرد في العراء الفاضح والصمت الموحش.

وترافقنا، اسنده ويسندني، والبرد يطوي في تضاعيفه الف نية مضمرة، والرصيف امامنا منفلت هارب، والطريق طويلة منفتحة على الازل، والمدينة عصية على الادراك رغم انها في متناول النظر، والفضاء مغلف برقة تمازج الظلام. وبقايا الخمرة في الراس تنهب منا السكينة، وجفوننا مشدودة الى اديم ارض رخوة متوارية.

يقول لي بين خطو وخطو:

- يا ابن بلدي، من منا بلا خطيئة؟»

ويقول ايضا:

- العمل بالليل ألعن اللعنات.

وتطبق عليه الذكرى فيقذف السيارات الفرنسية بسيل من الشتائم، وانا ارنو بذهني الى الشجرة التي انوي ان استجير بظلّها، وبي خوف مما يخبّئه القدر الغامض. خوف من ان يكون قد استظلّ بالفيء سواي.

قصة

رشيدة الشارني

تلك السنديانة تملك الجواب

حين أطل بي الجواد الأشهب على منحدر التلة وأشرفت على تلك المساحة المنبسطة التي تركت فيها زوجتي تنتظرني تحت فيء أشجارها وناديت أن يا محبوبة أفرحي، باغتني الصمت وحسبت للوهلة الأولى أنني أخطأت المكان، رحت أحدق بنهم في أشجار الصنوبر التي تملأ تلك التلال العالية من غابات الشمال الغربي وأمدّ بصري بين قاماتها الضخمة محاولا التعرف على تلك الشجرة المعمرة التي اختارت زوجتي محبوبة أن تتمدّد تحت أغصانها مستسلمة لراحة محفوفة بالمخاطر فلم يظهر لي أي طيف بشري ولم أسمع سوى زفير ريح باردة محملة برائحة الصنوبر.

قلت في سري لعلها نزلت إلى الوادي القريب تغسل سخنتها التي أحرقتها مسيرة يوم كامل تحت شمس خريفية ساطعة، نزلت عن ظهر الجواد يملأني جزع خفيّ، انحدرت نحو الوادي ضاربا بيدي أعواد القصب النابتة على بعد أقدام من ضفافه وأنا أردد في لهفة ممزوجة بالخوف:

"محبوبة، يا محبوبة، لقد منحني أولاد دشرة بومخلوف جوادا قويا، قلت لهم زوجتي حامل، أتعبتها المسافات فتشققت أقدامها وتصلب ظهرها ولم تعد قادرة على اجتياز المنحدرات الوعرة... محبوبة! هل تسمعينني؟ أين أنت؟ أجيبي بحق الله".

أطللت على الوادي، نفخ ماؤه هواء الدهشة المنساب بين حجارة تتوسط مجراه على وجهي، مددت بصري إلى ضفتيه وأرهفت سمعي فلم يغمرني سوى همس الماء الجاري المختلط بتغريد طيور آت من قمم الصنوبر...

أحسست بالريح تزحف نحوي وبالشجر يرتعش من حولي وصفعني السؤال فاجعا ككارثة مفاجئة:

- أين أختفت محبوبة!؟ خلف أي أغصان توارت !؟ وأي شجر يغطي الآن قامتها المديدة!؟

جعلت أركض بين الوادي والغابة كمصاب بمس جنوني أنادي ملء حنجرتي "محبوبة" كما لو أن صوتي المطعون بذلك الصمت المريب قد جمع كل قواه الداخلية وصار يحث جميع وحوش الغابة على مغادرة مخابئها والبروز للمواجهة ومصارعتي، تميل بي الدنيا، ترتعد الأرض تحت أقدامي، تخترقني الريح فيمتد الهلع إلى نفسي وتضطرم النار في أعماقي فينقبض القلب كحجر صلب. وأقوم وأنا في غمرة الإحساس بالفاجعة برفع رأسي إلى السماء... أقف للحظات متأملا الغيم الذي امتدت إليه ألسنة الريح وجعلت تعيد تشكيل كتله الضخمة كلما أطلت من خلف الجبال المتراصة بذلك السواد المتزايد الذي ينذر بمطر سخيّ...

أستفيق من ذهولي، أركض بين سفح التلة ومهد الوادي، أصرخ في هلع "محبوبة، أين أنت يا محبوبة؟ كيف تختفين بمثل هذه السرعة؟ هل اختلطت بالغيوم أم ذوبك شعاع الشمس أم نفخ فيك الهواء فطرت الى أرض بعيدة !؟".

***

محبوبة نبتة جبلية، امرأة خضراء من هذه الغابات، سرنا منذ الفجر باتجاه قرية أهلها "بني مطير" مثقلين بأحداث ليلة مثيرة ونتهيب من مصير مجهول.

كانت لنا أرض شاسعة لا يغطيها بصر، وماشية لا يحصى لها عدّ ورعاة وخدم وبيت ريفي يعبق برائحة الأجداد وكنا نطعم الجائعين ونجود على اليتامى والمساكين وكثيرا ما نخرج في أيام الصيف الحارّة محملين بقصاع "كسكسي البرزقان" ومتبوعين بعربة يختفي صرير عجلاتها لثقل كميات الخضر والغلال وأعداد البطيخ والدلاع المحملة بها لنوزعها على أفراد قبيلة من *البدو* الرحل وصلوا من هضاب الجنوب وأقاموا عند تخوم أرضنا ناصبين خيامهم ومطمئنين لوجود المرعى والكلأ لمواشيهم...

في تلك الليلة منحت كل مساعدينا إجازة لحضور "زردة سيدي عبد الباسط" وبقيت الى جانب محبوبة أواسي قلقها وأهوّن عليها متاعب وحم جديد.

كان ضوء النهار قد بدأ يضمحل ويذوب في سواد ليل عاتم عندما تناهى إلى سمعي وقع حوافر خيل قادمة مختلط بنباح كلاب وأصوات غريبة أخرى وكأنها عواء ذئاب.

تناولت البندقية واندفعت نحو الباب الخشبي أشرعه يتبعني ابني البكر عمار وأمه. لم أكد أصوّب فوهتها باتجاه الزاحفين وأهمّ بالضغط على الزناد حتى شعرت بضربة غادرة تهوي على

رأسي وبأيد ملساء تنقض عليّ من خلف وتطوّقني من ذراعي وتمعن في ليهما ثم تسلبني البندقية... أحسست بالهواء يتلاشى من الأرض وبالقهر يركض من حولي. كان الزاحفون قد اقتربوا من الزريبة يعلو من خلفهم الغبار ويتقدمهم رجال حجبوا أنصاف وجوههم ورفعوا بنادقهم في حين امتطى آخرون جيادا وبغالا هزيلة وشهروا سيوفا وخناجر صدئة وكانوا متبوعين بكلاب شرسة برزت عظامها اليابسة من تحت جلودها الشاحبة وتدلت منها ألسنة طويلة قذرة ولم تكن كلابنا المرفهة التي رميت بالرصاص قادرة على مجابهة وحشية تلك الكلاب المقيتة.

نزل أولئك الملثمون عن جيادهم واندفعوا نحو باب الزريبة يفتحونه في حين تقدم مني أحدهم مصوبا بندقيته نحو صدري وقائلا بنبرة شامتة :

- تبخل بخيرك على بني عمك يا ولد الهادي وتجود به على الغرباء!؟

أمعنت النظر في عينيه وحاجبيه اللذين رسم الله فيهما دلائل الشر بإتقان شديد. أخذت أكز على أسناني عندما أدركت من خلال ما تفوّه به أنهم أصحاب الأرض المجاورة، كانوا كسالى يقضون أوقاتهم في لعب "الخربقة" والاقتتال فيما بينهم وتعنيف نسائهم، قوم أجلاف لا يحنون على التربة ولا يعرفون لغة الأرض، وعندما تلتقي بأحدهم في سوق القرية وتسأله عن الصابة يزم شفاهه الغليظة ويشيح بوجهه عنك ثم يقول بامتعاض:

- طلعت عجرودة.

تزوجت ذات مرة قريبة لي رجلا منهم فعادت بعد مدة هاربة بابنها وهي تحمل على جسدها آثار كيّ زوجها لها بالنار وتكشف عن آثار حروق أخرى بيدي طفلها الناعمتين الذي بالكاد صاريقف ويمشي خطواته الأولى ويلمس الأشياء.

ركض عمار باتجاه برميل خاو وألقى بنفسه فيه في حين رفعت محبوبة عقيرتها بالصراخ فأخرسها ذلك الملثم السمج بحد سيفه فبقيت تراقب المشهد عبر شقوق السدى بنظرات تملؤها دموع الحنق.

دخل أولئك الأوباش الإصطبل وأخذوا يجرون الخيول والبغال والحمير بينما تصاعد من الزريبة ثغاء الشياه واختلط بخوار الأبقار وارتفع نقيق الدجاج الذي أطلقه أحدهم من المدجنة المقابلة للزريبة... تثاقلت قطعان الماشية عن الحركة وكأنها لا تروم المغادرة وتستغيث بي... فأخذ أولئك الأجلاف يحثونها على الخروج شاهرين عصيا غليظة... وتوجه آخرون نحو المخزن وكسروا مزلاجه ثم جعلوا يفرغونه من أكياس القمح والشعير... حتى عربة الخضر التي هيأها أحد العمال للبيع في اليوم الموالي لم تسلم من النهب حيث دفعها أحدهم أمامه مزهوا بكميات البصل والفلفل والخيار والقرع والباذنجان والطماطم التي تملأها.

كان الرصاص يتطاير من البنادق فتختلط لعلعته بأصواتهم الشبيهة بعواء ذئاب جائعة وتكاد تتهالك لها جدران الزريبة وسقفها وبابها الخشبي العتيق.

عندما صار القطيع على مرمى بصر مني تبادل ذلك السمج مع صديقه الذي ظل يحرسني ابتسامة متواطئة شرعا على إثرها في تجريدي من «كدروني المغربي» الذي كنت أرتديه واقتلاع حذائي من قدمي آنذاك طاش صوابي وتمكنت في لحظة غفلة منهما أن أمسك برقبة أحدهما وأحطم أسنانه بلكمة قوية حملتها كل حقدي ولكني بوغت بضربة جارحة تهوي على رأسي مما جعلني أغيب عن الوعي تحت رفسات أقدامهما ونشيج زوجتي التي توجه نحوها آخر وسلبها قلادة ثمينة من "المحبوب" وكل ما عليها من حليّ...

أولئك الأوغاد الذين طعنوا أرضي وسلبوا ماشيتي ورموا صدري بسهام من نار لن يهدأ لي بال حتى أهدم أكواخهم الطينية وأذل رجالهم وأجعلهم يركعون أمام أنظار نسائهم وأطفالهم. هكذا كان قراري.

***

لمعت فجأة فكرة في رأسي: لا بد أن محبوبة توجهت إلى الدشرة على إثري وسلكت طريقا غير التي سلكتها، ارتاحت نفسي لهذه الفكرة وانطلقت من جديد الى هناك، أحثّ الجواد على الركض بأقصى سرعة.

محبوبة لؤلؤة عمري، من كفيها فقط أغرف القوة والسكينة، كانت تسير خلفي صامتة وكأنني أقودها نحو حتفها يتدلى من كتفها خرج كبير وضعت فيه بعض حاجياتها وكنت محملا بالسلال ومثقلا بطفلي عمار الذي كان يصرّ على أن يتسلق كتفيّ كلما اتعبت المسافات ساقيه الصغيرتين.

أغريتها بالرحيل قلت لها لن أعيش مهزوما في أرضي. ولن أعود الا لكي أقتص من سارقيها فغمغمت وهي تردّ: كل أرض خضراء تطعنها الهزائم.

فصحت ملتاعا: ولكنني لن أتحمل مهانتي بين قومي، الأرض التي لحقني الذل فيها لا خير لي فيها، لن أعيش مهزوما في أرض كنت سيدها.

- لماذا لا ترفع الأمر لأصحاب الشأن؟

فاجأني سؤالها وضحكت بحسرة حتى احترقت مقلتي بملوحة الدمع الذي نز فجأة:

- لمن تريدين أن أشكو حالي؟ ألذلك «القايد» المفتري الذي يسلب نصف ما يملك الناس فيسلم ربعه للباي ويترك الباقي لنفسه؟ أم أرفع أمري لباي البلاد ذلك الظالم الغاشم الذي يقتل بالحدس والفراسة ويجعل لحم أبناء أعدائه في سفافيد يشويه بنفسه ويتلذذ بأكله ثم يجبر خاصته على الأكل منه أيضا؟ ألم يكن يعمل دائما على استئصال شأفه.. البوادي؟ ألم يهرب إلينا أهل باجة في الصيف الماضي حين حلّ بها وعاث مع عسكره في مدينتهم فنهب أموال الناس واستباح دماءهم واعتدى على الحرمات فتركوا ديارهم ومتاجرهم وفروا بجلودهم الى الشعاب والأودية؟

ألم يغدر بأهل القيروان عندما توجه نحوها شتاء فأغلقوا أبوابها دونه مخافة أن يصيبهم ما أصاب أهل باجة فحاصرهم مدة

طويلة ورمى أسوارمدينتهم بالمدافع وعندما عجزوا عن رده طلبوا الصلح والأمان فتظاهر بذلك وحين فتحوا له أبواب المدينة غدر بهم ففتك بإمامها وشيوخها وغرم أهلها أموالا كثيرة ثم حكم عليهم أن يهدم زوايا مدينتهم ويخريب معالمها التاريخية بأيديهم؟ ألم يغضب على محمد اصبنيول آغة وجق مدينتنا وهو في طريقه معه الى الجريد فذبحه مع جماعة آخرين من أتباعه كما تذبح الشياه وترك أشلاءهم في الصحراء لقمة للوحوش الضارية ؟ إنه خصم الكل وعدوّ الجميع فكيف أشكو اليه أمري؟.

ظلت محبوبة شاردة بخيالها للحظات من الزمن وكأنها في حالة ذهول ثم أمسكت رأسها بيدها وقالت بحكمة البسطاء:

- إذا كان الحاكم خصمك فاسكت أواهرب بهمك.

***

تخبطنا طوال النهار في المسالك الوعرة وعندما كنت أتوقف لمعاينة الطريق والبحث بين تلك الخضرة الرائعة عن سقف بيت أحمر كانت تتوقف بدورها ثم ترفع رأسها وترمقني بنظرات دافئة تسلل إليها نعاس كئيب.

تتأمل معي المسافة الممتدة مقطبة جبينها الذي سطعت فيه الشمس بقوة، وتحدق في الكون محاولة رفع جفونها المثقلة برموش طويلة وحاجبيها اللذين يعلوهما قوسان من الوشام رسما على شكل نقاط دقيقة.

سرنا شطرا كبيرا من النهار وعندما بدأ قرص الشمس يلين وينسحب ضوؤه من السماء تاركا مكانه لشحوب المساء وجدنا أنفسنا قد بلغنا تلّة عالية وصرنا نطل على دشرة قابعة عند سفح جبل.

تهللت أسارير محبوبة وتوقفت عن السير ثم تهالكت على الأرض وجعلت تزحف على ركبتيها نحو سنديانة معمرة وعندما وصلت إلى جذعها أسندت ظهرها إليه وهي تتأوه تعبا ثم أخذت تتفحص بألم قدميها المشققين وتصلح من وضع حزامها وخلالتها وتعيد تشكيل الايزيم بملاءتها الحريرية وتلم أطرافها الواسعة بين فخذيها ثم تتوسد الخرج وتستسلم للراحة.

كنت قد ألقيت بالسلال على الأرض وتهالكت بدوري إلى جانبها، أحسست بلذة الاسترخاء وهو يدب في جسدي المتعب، أخذت أتأمل عمارا وأبتسم ببرارة لاندفاعه الغريب نحو أمه واندساسه في صدرها باحثا عن ثديها كما لو كان رضيعا حنّ لحليبها.

قالت محبوبة وهي تحاول أن تكبت تثاؤبا داهمها:

- لم أعد قادرة على السير، تصلب ظهري وشق الصداع رأسي.

بعد ذلك صمتت قليلا وهي تتأمل وجه عمار وتمسح شعره بكفها ثم أردفت قائلة:

- إني أنزف منذ الصباح، ألا يمكن أن تذهب بمفردك إلى الدشرة المقابلة وتبحث عن فرس تنقلني إليها؟

عندما تناهى الى سمعي ما تفوّهت به قمت من مكاني كالملسوع، أفرك عيني وأطرد عنهما غيمة النعاس ثمّ أخذت أردّد بقلق ضاربا كفا بكفّ:

- يالسوء الناصية، يا للمصير المشؤوم، قطع اللّه دابر أولئك الأوغاد.

وقفت في لحظة حيرة تذكرت خلالها أفراد عائلتي الذين فتك بهم طاعون عنيد دام بالبلاد سبع سنوات ولم ينج منهم غيري حيث كنت بالعاصمة أدرس الأدب والفقه بجامع الزيتونة ولم ألحق إلاّ على الأنفاس الأخيرة لأبي وهو يوصيني من خلالها أن أبقى في الأرض وأعمرها بأكبر عدد من الأبناء...

خطوت بضع خطوات مرددا : لا تبرحا هذا المكان، سأبحث لكما عن فرس تنقلكما إلى الدشرة.

استوقفني نداء طفلي عذبا كهمس من السماء:

- بابا، خذني معك.

لم ينتظر جوابا مني، ترك صدر أمه وأسرع نحوي في لهفة متسللا كعادته قامتي ولم تفلح يداي الكبيرتان في فك أصابعه الصغيرة التي شبكها بحذق شديد حول رقبتي.

قلت بحزم محاولا التستر على دفقة حنان فياضة:

- يجب أن تبقى إلى جانب والدتك

- يما شجاعة لا تخيفها الذئاب والأسود.

رمقته محبوبة بنظرات ألهبها الحنين وقالت باستسلام:

- خذه معك، إن اللّه معي.

حملت عمارا بين ذراعي ونزلت به نحو أرض طليقة وعندما حانت مني التفاتة إليها كانت بعض خيوط الشمس ما زالت تلمع من بريق ملاءتها المذهبة ولمحت على وجهها الذي ظل مشدودا إلينا ابتسامة مرتعشة مترددة بين الصمت والنداء، ذلك الوجه الذي زاده الأسى جمالا فبدا كقمر في منتهى الكمال وتلك الإبتسامة الأسرة، لا يمكنني أبدا نسيانهما.

***

لم أجد محبوبة في الدشرة كما توهمت... رافقني عشرة رجال أشداء إلى المكان الذي تركتها فيه، انتشروا بين الأشجار باحثين عنها أو عن أيّ أثر يدلنا على مصيرها، في حتى بقيت أتحسس رائحتها وأنا أحوم حول السنديانة ثم رحت أحدق في الأرض حتى أخذني الذهول ولم أعد أرى سوى صورة محبوبة المحفورة بداخلي، كان الرجال يتوافدون عليّ من وقت إلى آخر يرمقون قنوطي ووجهي الملتصق بالأرض فيعودون للبحث من جديد. ثم لم يلبثوا أن يتجمعوا حولي مرددين بيأس : لم نعثر لها على أثر.

بعد ذلك غرقوا في همس مريب ثمّ انفلت لسان أحدهم قائلا بصوت أجش مسموع انفجرت له أحشائي من الداخل:

- إن الأسد حين يطيح بفريسته فإنه يفضل أن يجرها إلى الوادي ويلتهمها قرب مائه.

قاطعه آخر وكان رجلا ضخم الجثة برز شعره الصوفي من تحت شاشيته الحمراء وأعلى صدره فبدا وكأنه إنسان بدائي:

- ولكننا لم نعثر على عظام بشرية أو أثر لدماء أو ثوب ممزق أو حتى الخرج والسلال التي كانت معها؟

وتابع آخر:

- لا بد أن بعض قطاع الطريق قد اختطفوها.

انغلقت حواسي كافة وجف حلقي وتلاشى الخيال من رأسي «أين أنت يا محبوبة؟ هل أعماك التعب فنمت فطمعت بك الشياطين؟ أيّ قدر من العذاب تحملته في لحظة غادرة؟ إنه لأهون عليّ أن أخسر أرضي وكل ما أملك على أن أخسرك أنت» !

جعل الرجال يهوّنون عليّ مصيبتي الجديدة مرددين في استسلام:

- انها مشيئة اللّه

- إنّه قدرها.

- إنها حكمة السماء

«محبوبة ، يا أمّ الخير والفرح، يا نوارة أرضي وشعاع قلبي لو فقدتك بالموت لكان الأمر أهون عليّ من أن أفقدك هكذا»

عدنا إلى الدشرة تتقاطر من رؤوسنا حبات المطر. . . عشرة رجال اشداء ذلّهم فقدان امرأة.

***

قبل أن تبزغ شمس اليوم التالي امتطيت الجواد الأشهب الذي منحني إياه أولاد دشرة بومخلوف وأركبت عمارا أمامي مطوقا جسده الصغير بذراعي. كانت الفجيعة مازالت تنبع من صوته الناعم، لقد نام ليلة البارحة مختنقا بشهقات بكاء حادة.

قررت أن أعرج مرة أخرى على السنديانة حيث انطلقنا نحو الغابة يغمرنا ضوء فجر باهت فتلك الشجرة المعمرة وحدها تملك الجواب عن مآل محبوبة.

مضينا في السهل الذي يفصل الدشرة عن التلة، لاذ كلانا بصمت حزين، سرح نظري في الأفق البعيد واستسلمت لموجة قلق حادة كاد عنفها يوقف أنفاسي:

"لماذا كتب عليّ أن أخسر عائلتي وأطعن في أرضي وأفقد امرأتي في زمن واحد؟ أي قدر من الصبر يمكن أن يوازي خساراتي هذه؟ إلهي إنه لقدر قاس أكثر من اللازم.

إنه لعذاب يهد كاهل أقوى البشر"

عندما بدأت السماء تكشف عن غيومها وصلنا التلة. كان لهاث الأرض يتصاعد باردا نحو السماء. توقفنا عند تلك السنديانة الثابتة بزهو وكبرياء وسط أشجار الصنوبر، نزلت عن الجواد ومشيت نحوها منهكا، أحسست برائحتها تخترقني وتعبث بصورة محبوبة العالقة بضميري، أغاضني صمتها وتعاليها فتصاعد الأنين بداخلي:

"لماذا ترحل محبوبة بينما تظل هذه الشجرة العجوز صامدة؟ كيف سمحت للقدر أن يستغفلني على هذا النحو؟

أجهش طفلي ببكاء حزين حين تذكر أن والدته قد بقيت بمفردها بالقرب من هذه الشجرة وأن الأسد ربما يكون قد افترسها.

أوهمته عبثا بأنها قد سبقتنا إلى بيت جده بـ "بني مطير" . . . ولكنه كان طفلا عنيدا وشديد التعلّق بوالدته أمعن في السؤال والنحيب حتى بح صوته واحتقن وجهه . . . ابتعدت به بصعوبة بالغة عن تلك الشجرة الكئيبة ولكن صوته المذعور ظل صداه يتردد في أرجاء المكان.

رحلنا عبر الوادي الذي كان ماؤه ينساب سخيا كدموعنا، لزم عمار الصمت ثم هوى برأسه على كتفي مستسلما لنوم خفيف. شرد الحزن بتفكيري، أخذت أتأمل الدنيا بداخلي، ليس هناك ما هو أسوأ من المصائب حين تفاجئنا.

سرنا مسحوقين طيلة أيام ثلاثة توقفنا خلالها عند كل قرية وكل سوق ودشرة. أترك طفلي على مسافة مني وأسأل عنها جموع الناس كانوا يتحلقون حولي لينصتوا الى حكايتي المشبعة بالألم والحنين. تأخذهم الدهشة حينا من الوقت ثم يمضون وأظل وحدي المتألم دائما.

عندما وصلنا قرية "بني مطير" تهلل وجه طفلي الذي أذوته الفجيعة ثم لم يلبث أن عاوده الغم حين اكتشف غياب والدته ورأى خالاته وجدته وهن يلطمن وجوههن ويصفعن أفخاذهن ويقطعن شعورهن وانتبه الى جده وهو يغمغم ويضرب الأرض بعصاه الغليظة. . .

كان يوما مرّا لم تتحملني فيه أرض لذا حملت نثاري ورحلت بعد أن عانقت عمارا طويلا عناقا محموما أجهش فيه كلانا بالبكاء.

***

محبوبة يا أمّ الضحكة الغضة والحنان الآسر، أهب بقية عمري لأجلك، أموت ولن أتوقف عن حلمي بك، أقضي العمر تائها بين هذه الجبال الخرساء ولن يهدأ لي بال حتى أجدك وأثأر لك من أولئك الأوغاد الذين شردونا ورمونا في هذا العذاب.

أتوغل في الغابات الكثيفة متخذا من الجنوب وجهة لي كنت أسير دون هوادة يبتلع جوادي المسافات كما أبتلع أنا الغصة.

ترتفع الأرض بالغابة فتبدو الأشجار على قمم الجبال وكأنها تلتحم بالسماء وتنصت إلى نشيد الملائكة . كان السكون يغذي رأسي فآوي إلى نفسي وأتحد مع آلامي. يسترسل بي التفكير فيمتلئ صدري بكلمات حزينة يمنحني وقعها المعذب رغبة قوية في الغناء فأهمس لنفسي بلحن خجول:

أيها الرجل الشريد.

صديق الجبال والأنهار

أما آن لحكايتك الحزينة أن تنتهي

ولهذا العقاب القاسي أن يلين؟

يا للألم الذي أنهك هامتك

وأجرى دمعك!

أتابع مسيري، تستطيل السماء فوق رأسي ويتفتت الحصى تحت وقع حوافر جوادي. أطوف الأرض بحيرتي متقلبا بين نواجع العربان: أولاد عون، المرازقية، الزوارين، الهمامة، دريد، الحنانشة، ماجر، الفراشيش، أولاد قاسم، أولاد عيار، ورتان، جلاص. . .

كان الأطفال هم أوّل من يسارع لرؤيتي، يتراكضون نحوي مشحونين بفضول غريب، يتناثر التراب خلف أقدامهم ويختلط بشعورهم الشعثاء فيبدون ككائنات غابية بريئة. . .يدلونني على مجلس شيوخهم الذي غالبا ما يكون عند أكبر دكان في القرية، أو تحت ظل شجرة، ينصتون مدهوشين الى حكاياتي. . . وحين ألمح في عيونهم جهلهم بامرأتي تكبربي الخيبة ويثقل قلبي بالألم فأجهش بأغان حزينة تتجمع لصداها النسوة خلف الأبواب والنوافذ حيث تنطلق حناجرهن بزغاريد قوية إثر كل مقطع يتأثرن به:

يا ناس شفتوش الحبيبة
زينة المضحك والتبهيجة
الوجه مثل القمرة
والعين لون العسلة
والكلام خمرة على خمرة
فوق الحاجب خط وشام
وبوسة خال على خد ريان
والقلب يلهج محبة وحنان

***

أطلق لحيتي ويغزوني الشيب وتبتلع المسافات سنوات من عمري ولهيب ذكرياتي، أغير وجهتي نحو الغرب، تتناهبني ثنايا وعرة وتلوكني أيام ضبابية، أتيه حول نفسي وفي الحلق غصة، يشقني عباب الريح وتخترق الأمطار هامتي ويذوب الجليد فوق رأسي وكتفيّ وتحصرني أودية فاض ماؤها ويشتد القيظ من حولي ويذلني الجوع والعطش ولكني أصرّ على تعقب وجه محبوبة واقتفاء يد القدر رافضا الإستسلام لحكمة السماء.

فيما مضى كنت أركن إلى أهلي وأرضي وامرأتي ولكن الآن إلى أيّ يقين أسند رأسي؟

أصل "تبسة" أسأل الرجال والعرافات وعابري السبيل مثلي عن الضلع الذي اقتلع من صدري. . . أصعد نحو "سوق هراس" أقف مذهولا في طرقاتها متفرسا قامات نساء قليلات يمررن خلف رجالهن وهن ملتفات بالسفساري وحاجبات كامل وجوههن بالخمار. . . أتخيل صوت محبوبة ينبثق لي من تحت ذلك البياض الذي يلفهن من أعلى الرأس الى أخمص القدم. . .

أواصل السير نحو قسنطينة ثم أتوغل في منطقة القبائل سالكا جبالا وعرة، أمضي تائها بينها لأيام يعلق فيها قرص الشمس بقلب السماء شطرا كبيرا من النهار. . . تتكاثف غيمات التعب في عيني ولكني أصرّ على مواصلة رحلتي. . . لن أفقد أكثر مما فقدت ولن أموت أشنع مماتتي. لقد تساوت عندي الحياة بالموت.

تجذبني رائحة ما نحو الشمال يحطّ بي الرحال في قبائل القل بالشمال الجزائري. أستأنس بطباع أهلها وملامحهم وكأن في تلك الخمرة التي تغطي سحناتهم شيئا من دمي وكانت غيرتهم على الأرض تثير حنيني لأرضي البعيدة وتهيج ذكرياتي فأقرر المكوث بينهم لفترة طويلة ريثما أجمع مبلغا من المال يمكنني من مواصلة رحلتي نحو الغرب وعرفني سقاء على الشيخ الطاهر وكان رجلا مهابا يتمتع بقدر عال بين الناس ويملك متجرا كبيرا للمنتوجات الفلاحية، حدثته عن محنتي وأبديت رغبة في العمل عنده فوافق وهو متأثر لحالي.

كنت أجلب من الفلاحين القمح والشعير والبسيسة والزيتون والفول والحمص مكدسا أكياسها على العربة التي يجرها جواد لأقوم ببيعها وفي الليل أنام في فناء الدكان المجاور لبيت الشيخ الطاهر.

***

وهكذا مضت بي الأيام وتراكمت على بعضها

وذات ليلة هطل المطرفيها حتى فاضت الأرض بالماء، انتابتني رعشة برد شديد تخللتها موجات حمى عالية مصحوبة بحالات غثيان وقيء، تناهى زهيق عصراتي إلى سمع الشيخ الطاهر فقدم نحوي مسرعا.

ما ان رآني حتى راعه ما أنا عليه، وصاح عبر شق الباب الذي يفتح على حوش بيته مناديا ابنته "عيشة" طالبا منها بشيء من الحزم أن تسرع باعداد شراب الحلبة. . .

كان لصدى اسم امرأة وقع غريب في نفسي وما ان أحسست بحفيف أقدامها وبهمس صوتها وهي تنادي أباها عبر شق الباب حتى سكنت كل حواسي وهدأ توتري كما لو أن إحساسا خافتا بالأمان قد تسرب إلى قلبي.

أمرها والدها أن تدخل بـ "طاست" الحلبة الساخنة فرأيت ملامح وجهها السافر ولمحت عينيها الواجمتين عبر ضوء المصباح، وضعت الطاست على المائدة القريبة مني وعندما استدارت نحو الباب وهمت بالخروج رمقتني بنظرة تحمل لفحة تعاطف خجولة هبطت رقتها على قلبي كما يهبط الماء على ألسنة اللهب.

أتكون هذه المرأة ضالتي ومنتهى رحلتي وعنوان استقراري بعد سنوات بحثي عن طيف محبوبة ؟ هل تنسج لي الأقدار حكاية أخرى؟

وتتوالد أسئلة جديدة أخرى بداخلي فأشعر كما لو أن تلك اللحظات قد ألهبت حنيني نحو المرأة من جديد وأن هذا الحبّ قد يرفع عني محنتي؟

عندما تحسن حالي حدثني الشيخ الطاهر بحكمة قائلا:

- يا ولدي إن كانت كل بلاد الله أرضك فلكل أرض رائحتها وإن كان الانسان محكوما بالموت فالأرض لا تموت، إن حقك الذي سلبه منك بالخديعة والقوة لا بد أن تسترجعه يوما ولو كان ذلك بحدّ السيف، أمّا المرأة فمهما بلغت درجة هيامنا بها فلا شيء يعوضها غير المرأة.

***

خطبت عيشة من والدها فوافق راضيا. . .ثم تزوجنا وأنجبنا ثلاثة ذكور وقبل أن أعود بهم إلى أرضي القديمة جمعت عددا من رجال القبائل الأشداء وتوجهنا إلى هناك، إلى الأرض التي سلبت مني.

وفي ذات صباح خريفي وصلناها وأطللنا عليها من ربوة عاليه ومن حولي أولادي الثلاثة ورجالي، يلمع البأس من عيونهم وسيوفهم وكانوا ينتظرون بحماس إشارة الهجوم مني.

ملاحظة: تجدر الاشارة أنه قد تم الإعتماد في تدوين الوقائع التاريخية الواردة في هذه القصة على كتاب «اتحاف أهل الزمان بأخبار تونس وعهد الأمان» لأحمد ابن أبي الضياف.

قصة

عدنان المبارك

النزيف

«صحيح ان الانسان بحاجة الى السعادة
لكنه بحاجة الى ان يجد تعريفه ايضا»

البير كامي

مسرحية «سوء التفاهم»

عندما استيقظت في الصباح وجدت ان مستطيل الوسادة مازال ابيض. لم يحدث النزيف في الليل، ارى البيوت الاخرى وانا مازلت متمددا على السرير فوق سطح الدار. انها لعب مغبّرة لاطفال اصبحوا رجالا. المدينة الذليلة. وتنمو في راسي صورة واضحة: لون مارد، وليس بالضرورة من (الف ليلة وليلة) فتح ساقين وتبول فوق المدينة. سيركع نصف عدد سكانها ولربما اكثر، متبركين بالرشاش الحار. يصل اليّ صوت ارتطام نعالها الخشبي، اشتريت لها واحدا من مطاط لكنها اعطته لصبيحة خادمة صبري يوسف الذي صار عنّينا قبل بضع سنوات لكن حظّه كان كبيرا. استطاع قبلها ان يحبل امرأته شبه الضريرة ثلاث مرات (طررررب.. طررررب.. طررررب..) الارتطام يصطم بأذني انقلب على جنبي الايسر متجنبا النظر في قامتها المقتربة. قامتها طويلة مسربلة بلباس اسود من الراس حتى منتصف الساقين فتظهر مثل نسّاك الجبال الوديعين، نظرتها وديعة ايضا. بدأت تصل اليّ رائحة ثيابها، رائحة غريبة، كوكتيل لكل روائح حياتنا اليومية بل الروحية، ها قد اخذت أتفلسف لا شك انها الان جنب السرير، لا ستقول ان الشمس ستصلني ومن الأسلم الاستلقاء في الغرفة.. وجاءت كلماتها بالحرف الواحد، نفس الاصوات الوديعة منذ اسابيع. أنزل الى الدار واتوجه الى الحمام. اغسل وجهي ولا اعرف لم تحاشيت طويلا النظر في المرآة المشنوقة على الحائط.

الازدحام شديد في الحافلة، تلطم راسي روائح نتنة واخرى عطرة. وقفت امامي امراة في خريف العمر، عرفت ذلك من شعرها المصبوغ وتلك التجاعيد الدقيقة التي تنتشر على يدها المتشبثة بالعارضة المعدنية، لاحظت ان جسدها مازال لدنا وكانت قد رفعت ثدييها بشيء من المبالغة، التفتت بصعوبة بالغة سبّبها الازدحام الى الوراء، اليّ حين بدأت تحسّ بأنها تضغط على رجل. امراة يطاردها الزمن في زقاق مقفل بدون فلسفة! انا مجرد راكب حافلة الا ان ضغط الاجساد في الحافلة اخذ بالخبال والحرّ يهبط ويشفط ما بقي من طراوة في الهواء.

اشعر بالعرق منحدرا بمجار رفيعة على عنقي وظهري وشعر صدري، ولاح لي ان المراة بضغطها الجائر تريد اجتياحي. وفكرت انها تسمع ضربات قلبي الذي يسحقه ظهرها. شفتاها جافتان يريد لسان وجل ان يلحس لطختيها الحمراوين المنتظمتين، ووجهها يبدو كأن زيتا قد دلق عليه. أما أنا فادخل في غيبوبة لكنها لم تغمرني تماما، رجلاي اللتان تتقدمان ساقيها قليلا بدأتا تضيقان بالمكان، ثم وجدت رأسي مدفونا في شعرها الخشن المصبوغ، الا ان احساسا سريا بانني مراقب قد انتابني وكان المراقب عينا فيها ذلك القدر المالوف من البلاهة. اردت القيام بلعبة. طفقت احدق بخواء في العين عارفا بان عينيّ لا تنقلان نبض الرأس الذي تشرب بلدونة المرأة، العين تراسلني الخواء. واتردد: هل اعود الى الموقف السري ام لا؟ وفي الأخير ابتعدت عن ظهر المراة. والغريب ان صاحب العين لم يعرني اي اهتمام عند الهبوط.

كانت ساحة "الباب الشرقي" محمومة بالحركة والشمس الحافلات الحمر ومعها جحافل السيارات تدور برعونة حول الساحة زئير المحركات عياط الباعة ، ضجة العابرين من بشر وغير بشر، الهواء الذي يسيح مثل وهج الافران تحت شمس شاقولية الجحيم، لسان الجسر المنبسط الاسود وهو يقيء الساحة، كرنفال عبثي فيه كل بغداد ولا ينقصه سوى الموت والجدوى. بدون فلسفة! تفلسفت مرة امام المدير وحتى رمح دون كيخوت المكسور لم يكن في يدي. وهي حقيقة انني مولع بالخطابة فهي خلاصة تحصيلي العالي. والمحامي الميال الى الصمت اشبه برجل يقود سيارة باطراف صناعية. اكيد ان المدير عاملني بهذه الصورة. انا لا احقد عليه بل مجرد شعور بالقرف الخفيف يتملكني حين كنت ادخل غرفته ذات الجدران الزجاجية المغطاة بستائر معدنية وردية اللون. اجده جالسا وراء منضدته العريضة الفاخرة، يظهر محدودب قليلا وراس عبثت فيه تعاريج الصلع، وسيجارة مشتعلة في فمه على الدوام، هادئا مثاليا لا تزحزح معقولية وجوده اي قوة. انا اذكر لقائي الاول معه. فقد قادني شقيق احد زملاء الدراسة اليه. وبعد طقوس التحيات والضحكات الحلوة (لم تكن موجودا، افتقدناك) و(كنت في الخارج) و(لم اعرف هاتف البيت)، نظر الرجل- الواسطة اليّ ثم الى المدير وتفوّه المسالة باختصار بارع، فكان المدير ينظر اليّ خلال عرض القضية وراسه ينحني برتابة، وقد فسّرت ذلك حينها بكونه تعبيرا عاطفيا ازاء حقوقي كعاطل عن العمل، فانا استبعدت ان يكون الامر علاقة تقدير ما. واذكر ان المدير اندفع بحديث يزخرفه التفاؤل عن الشباب، بل نسي متطلبات المركز والسن حين اعلن باحتفالية لا نفع شخصيا من ورائها انه من الصحيح بل (من الواجب ان يستلم الشباب مقاليد الامور). وبعدها بيومين جلست وراء منضدة صغيرة ملقى عليها سجلان متوسطا الحجم وبعض ادوات الكتابة، ولم يثر العمل اهتمامي ولو عرف المدير ذلك لكانت خيبة امل كبيرة لافكاره الطائشة عن الشباب. كانت مهمتي ان انقل مبالغ من اوراق متفرقة الى السجلين وفيما بعد اقوم بجمعها وانزالها في اوراق صلبة ملوّنة تحمل اسماء زبائن الشركة. وكان جو العمل طبيعيا، والموظفون كانوا موظفين حقيقيين. المتزوجون منهم اكثر اخلاصا من العزاب والسعاة ذليلين يلبّون طلبات رؤساء الشعب الاربع قبل البقية. اما يومي الاخير، وبعد ان خسرت خمسمائة نهار وراء هذه الطاولة، فكان يفور بالحركة. معاملات كثيرة يجري تنفيذها مع الزبائن ورئيس شعبتنا لم يحضر الى العمل، فقد ولدت زوجته للمرة الثامنة.

كنت جالسا أراقب، بحياد معاون المدير وهو في قفصه الزجاجي، كان يتكلم في الهاتف ويقوم بحركات بلهاء وينتف شعرة متمددة في شاربه القصير. وقطع احد السعاة عليّ التسلية حين قال ان المدير يطلبني. وعندما دخلت الغرفة وجدته جالسا بظهره المحدودب وتلك السيجارة في فمه. كان يتفادى دخانها باغماضة حادة لعينه اليسرى. قال بدون ان ينظر اليّ: لم يرسل الانذار الى شركة الامل. لماذا؟ اجبته ان عملي لا يتعلق بالانذارات. قال: لكن هذا عمل الشعبة كلها. وبعدها طفق يتحدث بغضب بارد عن جلوسنا كالاصنام لا نعرف الحل ولا الربط. واخذت اصابعه البيض الخالية من الشعر تطرق بخفوت زجاج المنضدة، وبدأ صوته يرتفع كما انه لم يسيطر على نظرة الاشمئزاز المصوبة اليّ. ولما قلت بوضوح وأدب انني اختلف عن اصنام قريش باشياء عدة منها انني افهم ما يقال حتى اذا كان بصوت غير مرتفع، وكما اذكر فقد صعد الذهول الى عينيه الصغيرتين ثم ارتعش منخراه اما يده فامتدت واظنها كانت حركة غير ارادية، الى زرّ مخروطي الشكل متدلّ من حبل ابيض. وقطع عليّ النظر في التحول الطارئ على وجه المدير دخول معاونه الذي جرّني برفق الى خارج الغرفة.

توجهت صوب شارع الرشيد. تحت اعلان السينما الكبير كان هناك زحام شديد يسدّ المدخل ولمحت فيه جارا لي يجرّ طفلته التي تبكي بحرقة ونظرها لا يحيد عن لعب رخيصة معروضة على الرصيف. وفي الاعلان كانت هناك امراة تستسلم لرجل مفتول عضلات الساعدين ينحني بلا مبالاة على فمها المفتوح قليلا. كانت جميلة من الناحية الحيوانية. شعر ذهبي التموّج، انف رشيق الامتداد، عينان مثل لؤلؤتين شبه مغلقتين، نهد ينفلت من قماطه... البطل النموذجي يقبل البطلة النموذجية. اخترقت الحشد بشيء من الفظاظة، وبعدها صادفت شحاذا يحشرج بصخب (الله يعطيكم.. الله). اشعلت سيجارة ورميت عود الثقار قرب يده المصلوبة باصابعها المتشنجة التي ذكرتني بكف صبي كنا نخافه، ازهق مرة انفاس عصفور ثم اخذ يدور حولنا ملوّحا بكفه الصغيرة امام وجوهنا. الشحاذون فصيلة بشرية تملك شرعية بقاء. ها قد بدأت اتفلسف من جديد. ارى الشحاذ وهو ينبش اسنانه بعود الثقاب الذي رميته. هناك فئة من الشحاذين تنتصب امامك، امام لا مبالاتك بعيونها الشهيدة ووجل اليد الممدودة: ما العمل؟ المرض او ظلم ما منعني من اكل الخبز وكما تأكله انت. كفى فلسفة.

انا اعرف عادته. فبعد الكاس الرابعة تختض طبقات صوته بالفة قريبة من النحيب، وكنا نجلس عادة في حديقة

خلفية لبار لا يرتاده سوى شيوخ يثرثرون وتسري مع الكحول بعض الحيوية في اصواتهم الضعيفة، ومن حين الى اخر تنداح من موائدهم ضحكات متقطعة سمحة. وجه مهدي مستطيل وصلعته المبكرة تزحف كثيرا الى الوراء، ورأسه الكبير بين الكتفين الضيقتين يأخذ في الاهتزاز الرتيب حين يصمت. هذه الليلة فيها عداء. فقد سقط وعي مهدي على احلامه المالوفة عن غزو العالم اي امتلاك شقراء من الشمال، المغامرة بالروليت، الرقص على جليد روسيا، شرب النبيذ الاسباني من القربةالخ. وكما اعرف كان مهدي منذ الطفولة يريد التفوق في الامتحانات المدرسية وفي سباقات صبيان الحي. واذكر انه راهنهم مرة حول انه يقدر على السباحة الى منتصف نهر دجلة بذراع واحدة. وهكذا سبح وسبح حتى شعر بالخور، او كما قال بكلاّبة حديدية تهصر صدره. وبعدها اسقط الذراع المرفوعة وهم ضحكوا وسخروا منه ونادوه منذها بعنتر من ورق.

كان الليل واشجار الحديقة المثقلة بثرثرة الشيوخ وضجة المدينة التي تصلنا بنعومة قد زادت من خيبة غاوي شقراوات الشمال بل اعاده الليل جسدا احرق، نبتة ذاوية يبحث في هذه الظلمات عن مكان لمدّ جذورها. وظلّ مهدي صامتا يدعك سيجارته. نهضنا وتوجّهنا الى ذلك الفندق، وهناك ابتسمت وقلت (مرحبا) للرجل طويل القامة مختل النظرات وهو يفتح الباب ويتقدمنا صاعدا السلم الضيق العالي، دخلت انا غرفة سعاد، كانت تسوّي شعرها بني اللون، كما لمحت بقعا حمراء تصبغ ركبتيها. وقفت وراءها فلمحت وجهي الشاحب بسبب النزيف. اما هي فتظاهرت في المراة بالتعب والضيق وطلبت مني ان اذهب الى الفراش ثم خرجت بعد ان جذبت فستانها الضيق الى الاسفل. بقيت وحدي احملق في صورة جديدة على الجدار يطير فيها الملائكة باجنحة بيض فوق اشجار ونهر. اما الشمس فكانت تصبّ على تموّجات النهر الرتيبة وخضرة الاشجار العالية حزما ملموسة من اشعتها. كذلك ميزت طائرا كروي الشكل يحلق بنظرة المدهوش في تلك الاجنحة المنشورة. وعادت سعاد واخذت ترتب اغطية الفراش وهي تسالني عن عملي الجديد. اجبتها انني مازلت عاطلا. طفقت تنظر الي بشيء من العتاب المبطن. قلت لها انني بحاجة الى كأس «عرق». كانت تتفحصني بضيق واظافرها تحكّ برتابة جانب عنقها ثم نما الضيق الى صرخة: «تعال اريد ان انام مبكرة، عندي سفرة مع جماعة في الصبح». اطفأت المصباح وتوغلت في الفراش وبعد الالتصاق الذي لم احس بانبهاره وذروته اخبرتها ان تشعل المصباح الصغير. وتحت الضوء كانت الوسادة ملطّخة بالدمّ اي ان النزيف عاود الكرة. اما سعاد فنهضت بلا مبالاة وتوجهت الى المراة وهي تغني بنفس طويل اغنية كردية. واخذت اسمع صفيرا تزداد حدته ثم هبط ستار اسود رجراج على وجهي وابتلعني النوم وقادني الى دهليز ضيق وطويل انتصبت بفوضى على جانبيه مرايا صدمتني صورها، صور الوجه الطويل بعينيه الجاحظتين قليلا. وكان الشعر في المرايا أشواكا نافرة. لاحظت ان احدى المرايا لا يلمع نصفها العلوي. ولما اقتربت منها وجدت انها كوّة تطل على ساحة لها امتداد الصحراء.. وعليها حشد من الصبيان الصاخبين الذين يرفعون صورا لم اميزها جيدا وعلى اكبر ظن كانت صور زعماء من شتى الاصناف. وكان هناك رجال جالسون وسط تظاهرة الصبيان يشربون النفط من اقماع معدنية ثم يقذفونها ويبدأون الهزج بايقاع زنجي. وفي الطرف الاخر من الصحراء جلست نسوة باحتفال رزين وهن يمصصن غلايين يتصاعد منها دخان احمر اللون، ويعرّضن اثداءهن لأشعة شمس صفراء واهنة. بعدها لطمني صراخ متقطع. اخذت اركض في الممر الى ان سقطت في بئر كانت جدرانه من عيون بحجم الوسائد. وبعد السقوط اخذت تلامسني أصوات عذبة، واظنها كانت اصوات اطفال، اخبرتني سعاد فيما بعد انني كنت اصرخ واتضرع. كما قرعت صدري متباهيا بانني اقمت علاقة مع زوجة رجل ذي نفوذ كبير، جاءت له بطفل جميل. وحسب سعاد قلت ان قنابل ذرية بعثرت المدن وطمرت الانهار، وظهر بعدها رجل شبيه باحد الانبياء وهو يصرخ في الناس بان ينتظموا في صفوف لكي يوزع عليهم مرقا من قدر هائل الحجم.

رايت اصابع مصبوغة الاظافر بالاحمر تغترف الماء وتمسح وجهي ثم يصطفق باب وتمسكني يد قوية من ذراعي عند النزول من سلم ذي ارتفاع مخيف، تغمرني رائحة الشارع الحريفة. واري جدارين عاليين زحفت دوائر مشوهة طينية اللون على اسفلهما. ارفع راسي الى السماء فلا ارى الا سقفا ثقيل السواد. وتترنح نوافذ موصدة واشكال لاعمدة واسلاك متهدلّة وفي الشارع القاحل تخترق ذلك الليل الكثيف أصداء سعال عميق وزمجرة سيارة مسرعة. واحس ان النزيف والعرق يتوغلان فيّ فأبطئ السير المتعثر.

وعندما استيقظت في الصباح وجدت ان مستطيل الوسادة المدعوك مازال ابيض، وكان ارتطام النعال ياخذ في العلو..

كمال الشارني

غرائب لم يثبت احد حدوثها

أدركت دلأل في أواخر عمره القصير. كان قد بلغ من العمر أربعة وثلاثين عاما حين توفي. وقبل ذلك ببضعة أسابيع قال لأمه وهي تحمله بين ذراعيها لكي يتشمس وقد جعله الهزال في حجم طفل «عندما أبلغ من العمر أربعة وثلاثين عاما سأموت غبيا» ورغم علمها بصدقه فقد قالت له تعاتبه «لن تموت إلا عجوزا» إلا أنه لم يسمعها فقد كان غرق في هذيانه الغامض وانفصل عنها بروحه التائهة منذ عدة اعوام في عالمه الجنوني.

كان قال لأخته مرة وهي تحاول مساعدته على الأكل بسبب إرتعاش يديه «رأيت في منامي ان القردة تلتهم دماغي ورأيت كلابا سوداء تنوح على روحي» ولما رأى أنها لا تهتم بذلك قال «أنت لا يمكن أن تسخري مني مثل الباقين وأنت تعلمين أني لا أكذب، سأقول لك وحدك: سأموت بعد تسعة أشهر من الان، أرى جثتي ممددة في الطريق المهجور الى العين القديمة يرعاها الذباب الازرق الكبير، ارى بطني منتفخة وعارية والدم يسيل من أنفي وفمي، سيمضي وقت طويل قبل أن يتفطنوا لموتي».

أثرت فيها تنبؤاته المأساوية حتى أنها لم تجد القدرة على معارضته. قام من مكانه الوثير الذي أعدته له لكي لا يتألم جسده المتهالك فرأينا آثار آخر علاج بالكي استسلم له قبل أشهر. كان سي الامين مؤدب الدوار وطبيبه التقليدي قد حكم بجنون دلأل وبضرورة علاجه بالكي بالنار. سخن عدة مسامير في كانون فحم حتى ابيض لونها ثم غلفها بورق سميك وطبعها رؤوسها بعناية على جنبي دلأل الغارق في حمى خريفية. لم يستعد وعيه رغم احتراق الورق بفعل صهد حرارة المسمار ثم تعالت رائحة الشواء البشري. ولما أفاق في أول ظلام ذلك اليوم قال بطريقة من جاء متأخرا ليسأل عن شيء مهم فاته «لدي إحساس بأن أحدا ما شوى لحمي وأكل منه».

لم يفلح الكي في علاجه بل بدا أكثر انحدارا نحو هاوية غامضة. عاد سي الامين يعالجه بالحروز والتمائم والكتابات الغريبة بحبر السمق على الصحون وبدماء الديكة دون جدوى. قضى أياما يدفن الحروز والتمائم في الطرقات والمسالك الوعرة التي يفترض أن تسلكها الأرواح الشريرة. كان المرض الغامض يزحف عليه في شكل قروح تزداد تعفنا كل يوم حتى أصبح ما بقي من جسده كتلة من القيح والتقرحات وفاحت منه رائحة الموت حتى لمن لم يعرفوا للموت رائحة. لكنه ظل واعيا رغم ذلك بل ازداد يقظة مجبرا كل نساء الأسرة على التداول على السهر عليه لرعايته خلال ليالي أرقه التي لا تنتهي.

لا أحد يذكر البداية الحقيقية لمأساة دلأل فقد راوغت الجميع حتى أمه التي قالت لنا مرة بعد موته «تلبسته الجنية هكذا». نشأ في ظل أسرة ريفية واسعة يحف بها مجد الثروة والتاريخ اللامع للعديد من اعمامه. كان الذكر الوحيد وسط ثماني بنات مما جعل قدومه حدثا عائليا تجاوزت أصداؤه حدود الدوار. ولد على ما تذكر أمه ذات ليلة خريفية مقمرة «تستطيع أن ترى فيها الابرة على الأرض» بعد ان حلمت به مرارا. وفي اليوم الاول من ميلاده جاء الى الدوار رجل رث كان يطلب حسنة باسم ولي صالح مجهول. قال «ولد لكم طفل هنا بالأمس ويجب أن تسموه دلأل». وفي طفولته تميز بجمال آسر بلا جنس جعل أغلب الذين يرونه يتساءلون إن كان طفلة أم طفلا. كانت له عينان خضروان مثل جده وحاجبان شديدي السواد مقترنان في وجه أبيض مستدير لم يرثه من أحد جعل والده يقول خائفا «هذا هو الوجه الذي يفضله السّحرة» في إشارة الى الأسطورة القائلة إن السّحرة يختطفون الأطفال البيض ذوي العيون الخضراء لتقديمهم قرابين للجن. إلا أن الطفل لم يكن يحفل بذلك بل كشف عن موهبة كبيرة في أن لا يفعل إلا ما يشاء غير عابئ بتحذيرات أمه الخائفة عليه من الغرباء والحسد ومن اختطاب الرهابين (1). وفي طفولته أيضا كشف عن صوت رخيم يأخذ بمجامع القلوب وهو يغني الكلمات القليلة التي سمح له عمره بحفظها. أشرف مرة عند رأس العين على جماعة من الغرباء كانوا يملأون قرب ماء لسفر طويل واطلق صوته بقوة دوت في الوادي، برز له رجل ضخم منهم وقال مستغربا «هل تستطيع أن تكرر ذلك؟» ولما فعل بحماس جديد قال له «إذن احذر الجنيّات أيها الطفل». وتذكر جدته أن عرافة مجهولة جاءت مع الهطّاية (2) من بلد بعيد رأته فشهقت وشرقت في كوز

1) الرهابين: جمع رهباني وهي لفظة من اللهجة المحلية والرهابين كائنات خرافية تعيش في الأماكن المهجورة أو تحت الأرض ولها القدرة على التخفي كما تختطف البشر لاستعبادهم. من الواضح أن لهذه الكلمة أصل في اللغة العربية وهي الراهب الذي يعيش منعزلا ثم منحها الخيال الشعبي بعدها الأسطوري.

2) الهطاية: قبائل رحل من وسط البلاد تختص بتربية الماشية وترحل الى الشمال الغربي صيفا للمساهمة في الحصاد مع تأجير ما يبقى في الحقول لرعي الأغنام.

اللبن الذي طلبته ثم قالت لها «اخفيه عن بنات الجنّ حتى في عينيك».

لا يذكر الجميع من طفولة دلأل الا شقاوته حتى بدا لبعضهم مسكونا بروح غير آدمية. وكلما كان يقول كلاما غير مفهوم أو ينتابه غضب غير عادي كانت أمه تقول «اسم الله على ابني! نحفظك منهم بالقرآن وبسيدنا النبي وأولياء الله الصالحين». بدا يتحدث عن رؤيا غريبة تتكرر في منامه دائما حيث يرى «طفلة تطير في سماء الحوش وتاخذني من يدي يا أمي، فأحلق معها فوق الجبال والحصائد حتى تبدو لي أجساد الحصادين مثل النمل». لا أحد اهتم جديا بحكاية الطفلة التي يلهو معها في منامه أو بالرؤيا الأخرى التي يرى فيها «جماعة من الدراويش يلبسون الأخضر ويقفون عند زبالتنا فلا تنبحهم كلابنا، يسألون عني إن كنت قد كبرت لكي أرحل معهم». قال له سي الامين مرة وهو يجذبه من قميصه «تعال هنا وارو لي حكاية الدراويش». لكن دلأل المشغول تلك الأيام بالغناء رفض أن يعيد الحكاية. قال له في النهاية «إنهم يكرهونك، إحذر أن تسالني مرة أخرى».

وفي سن خمسة عشر عاما كان اصبح رغم معارضة أبيه الى حد الغضب مغنيا في الأعراس. قال والده «أبناء الذوات يسمعون الغناء لكنهم لا يغنون في الأعراس». ولأن دلأل تعوّد أن لا يفعل إلا ما يريد فقد استمر في متعته غير المحدودة بصوته الذي يسحر الخيول فتصهل من بعيد وترفع رؤوسها عن الماء وهي في أشدّ لحظات عطشها، ويدفع اليمام الصيفي الى الغناء معه في رؤوس أشجار الصنوبر. ومرة كنا ذات صيف في البيدر نسهر على ضوء القمر لحراسة أكداس القمح لما بدأ يغني لنا أغنية حزينة لا أحد يعرف أصلها وبدت لأكثرنا خبرة بالغناء الريفي من تهويماته الغماضة. في البداية أخرج نايه القصبي وقضى وقتا قصيرا في البحث عن لحنه كما تصوره في ذهنه ثم اندفع بلا توقف يغني ويعزف وحده. لم يمض ربع ساعة حتى تجمع حولنا الهطاية والرعاة في البيدر حتى قال رجل لم يعرفه أحد منا «أحس ثقل الارواح في هواء هذا المكان» كان يخيل لنا ان الصراصير الليلية وحيوانات اخرى تغني معه الحانه وأن القمر قد ازداد لمعانا حتى لفّنا نور أزرق فضي ساحر في حالة غير ليلية.

لم ننم تلك الليلة الا عند الفجر، ولم نعثر له على أثر في الصباح كما لو كان من إبداع مخيلتنا الجماعية أو أننا حلمنا به جميعا بالتفاصيل ذاتها. واختفى دلأل بعد ذلك ودون أن يعرف أحد أين ذهب. كانوا يبحثون عنه في المراعي مع الرعاة وبنات الهطاية وفي عيون الماء حيث يجدونه يغني ويتعلم العزف على الناي القصبي. يختفي متى يشاء ويعود حين لا ينتظره أحد وانتهى الجميع بالتسليم له بمزاجه الغامض خوفا عليه من الغضب. فقد عمد والده مرة الى تقييده بحبل عند جذع شجرة تين في الحوش حتى لا يلتحق بمجموعة الرعاة في عرس بعيد. إلا أن تلك الفعلة انتهت بحالة رعب لا حد لها، ظهر الزبد في طرفي فمه المفتوح باتساع غير عادي واحمرت عيناه وجعل يتكلم بصوت غريب يهدد بالويل والدمار في الحوش. في البداية قال والده «هذا ليس مهما، سيهدأ بعد لحظات إذ يجب أن نعلمه يوما ما كيف يتأدّب». إلا أنه لم يهدأ، استمر بالصوت الغريب يهدد بقتل الأبقار في مرابضها المسائية وبإضرام النار في حقول القمح وإصابة أفراد الأسرة بأمراض لا علاج لها. كان الخوف عليه ومنه ايضا قد بدأ يتسرب الى الحاضرين لما اشار الى بقرة تدخل الحوش على غير عادة ثم قال: «ستموت الآن حتى تكون لكم درسا». وكما لو كانت البقرة تنتظر ذلك فقد جالت ببصرها في الحوش ثم انهارت على جنبها تخور بعنف وبرز الزبد ذاته من فمها وخياشيمها وماتت.

هكذا تعلموا كيف يصدقونه وكيف يخافون معارضته لتفادي شره. أما والده فقد ظل يبكي أياما ثم انتهى الى التسليم بتلف ابنه الوحيد «هذا ما أراده الله». وانطلق دلأل في دنيا الله الواسعة يغني ويقضي ليله حيثما اتفق له. لم يكن أحد يعرف حتى كيف يأكل أو كيف يعيش ولم يكن يقبل أن يتحدث عما يحدث له اصلا في ليالي تيهه الطويلة التي تقضيها أمه نائمة بعين واحدة في انتظاره.

وحتى سن تسعة عشر عاما لم تعرف له قصة حب واحدة. فقط كانت الكثير من النساء ينظرن اليه مثل شيء خرافي. أحبته امرأة شابة من الهطاية الى حد أن طلقها زوجها فهامت على نفسها واختفت بلا أثر مخلفة طفلا يتيما.. وعلقت به فتاة من دوار آخر لم تره لكنها سمعته يغني في عرس أخيها فلم تحتمل فراقه ولحقت به في الليلة ذاتها عبر الدواوير يطاردها أهلها حتى وجودها تردد آخر أغانيه وقد فقدت وعيها بالزمان والمكان لذلك حبسوها حتى ماتت دون أن يدري أحد ما أصابها. وفي تلك الفترة أيضا طارده رجل من دوار قريب لأن كبرى بناته عشقته وقالت فيه شعرا فقرر قتله. لاحقه ببندقية صيد عبر أعراس الصيف طيلة أسبوعين دون أن يقف له على أثر. إلا أن الرجل نفسه ضاع عن الأنظار واختفى الى الأبد وقيل أن الذئاب قد افترسته فيما كان دلأل يغني في مواقع أخرى.

لم يعرف عن دلأل انه أحب امرأة واحدة فيما كانت النساء تتقاتلن على حبه بلا أمل. وتأكد للجميع أنه لن يحب واحدة منهن وبدا بريئا مما يحاك حوله من قصص خيالية حتى عاد مرة في منتصف نهار صيفي قائض مرهقا. كانت عيناه زائغتين ولونه يميل الى الزرقة مثل شخص مخنوق. قال له والده «هل كانت الشياطين تطاردك حتى تاتي بهذه الملامح؟» رفض الكلام حتى مع امه. شرب قليلا من اللبن الذي مدته له ثم رفض أن يمدّ يده الى العسل. قال لها «أنا مريض جدا» ثم فقد وعيه في مكانه بالحوش.

لما أفاق كانت أمه وأخواته البنات يبكين حوله وهو ممدد مثل رجل ميت. نظر إليهن ثم وجه بصره الى طاقة في جدار البيت وقال «بيني وبينك الله، لا تقربيني». ولن يعرف أحد سر المرأة التي أصبح يراها وحده في النوافذ وأركان البيوت وفوق السطوح

إلا بعد عودته باسبوعين. اعترف لأمه بعد أن رفض طويلا البوح إنها هناك تراك. إنها طفلة بيضاء طويلة تبتسم لي».

إن الحمى التي كانت تمتلكه كل وقت صحوه جعلت الكثيرين يعتقدون أنه يهذي. كان يغرق في عرق لزج مثل الزيت يلوث كل ما حوله. أمه أيضا قالت ذلك وأقبلت تداويه بالأعشاب الطبية والوصفات الشعبية. فصدت الدم بنفسها من قفاه حتى لا يتفطن أحد لمرضه وحتى لا يشيع خبر جنونه. أخفت هذيانه حتى عن شقيقاتها وجعلت بناتها يقسمن أن لا يتحدثن عن مرضه الغامض أمام أحد. قال سي الامين إمام الدوار وطبيبه الشعبي في البداية انها ضربة شمس وكتب له حروزا كثيرة لم تفلح الا في جعله يفقد القدرة على النوم. كما اصبح يتسلل من فراش مرضه في غفلة من رعاية أمه وأخواته ليتجول بلا هدف في اسطبلات الخيول والبقر. لا أحد كان يفهم كيف ينجح في الخروج من غرفته وأصبحوا يجدونه ينبش فضلات الرماد في المطبخ وهو يتكلم وحيدا. . ثم غير سي الامين وصف المرض «لقد جعلوه يأكل شيئا مسحورا. لقد دست له امراة عاشقة السحر في جرة ماء».

بدأت أمه تصدق حكاية المرأة البيضاء التي لا يراها إلا هو لما طفا مرة فوق نار الحمى لكي يقول لها: «إن أفعى لسعت أبي الآن في قدمه اليمنى». قالت له «اسم الله عليك وعليه، ابوك في العين». الا أن والده ما لبث أن جاء محمولا وقد تورمت قدمه اليمنى وأصبح لونها أزرق مثل أمعاء الخروف. لم تفلح كل العلاجات التي قدمت له في تحسين حالته وانتشر الانتفاخ في بقية جسده. كانوا يداوونه بفصد الدم من قدمه وبالكي بالنار في موضع اللسعة وجعله الألم يهذي متخيلا ان البيوت كلها قد ملئت بالأفاعي. وفي اليوم الثالث للحادثة كانت الأم تحدث نفسها بلوعة وهي تحاول أن تقسم رعايتها بين الزوج والابن «أبوك سيموت يا دلاّل». عند منتصف الليل قام دلاّل من مكان حماه ملتفا ببرنس وتوجه الى أبيه. وضع بصاقه على كفه ومسح بها موضع اللسعة متمتما ثم عاد الى مكانه في هدوء أمام أنظار أمه وأخواته. قال قبل ان يستسلم لنوم لا تشوبه الحمى «سيصبح معافى».

لقد أصبح والده معافى فعلا مما جعل أكثر الذين علموا بهذه الحادثة يعتقدون أن ما أصاب دلاّل لم يكن ضربة شمس ولا عقاقير سحرية بل شيئا غامضا من الجن كانوا يسمعون به ويعتقدونه من الخرافات.

وتتالت تنبوءات دلاّل في الحوش. كان هو الذي نبه الى ضياع قطيع من البقر في الغابات الغربية ودل الباحثين عن المكان الذي لم يكونوا ليصلوا اليه لولا إرشاداته. كان هو أيضا الذي تحدث عن لصوص يكمنون في الوادي القريب ويتألفون كلاب الدوار باطعامها كل يوم في انتظار السطو على قطعان المواشي. كشف لشقيقته الكبرى عن جنس مولودها فيما كانت حبلى في الشهر السادس. أعلم عن حريق سيشب في مزارع الشعير قبل اسبوع من حدوثه بفعل صاعقة. تحدث عن نبوءات كثيرة تحققت كلها الا أنه رفض الحديث عن المرأة التي كان يراها وحده ويحدثها حين يكون وحيدا. وحدها أمه كانت تجد القدرة على الصبر معه في تهويماته الغامضة وتصارع بدهاء صمته عن قصة مرضه الغريب. قال لها مرة وهما يسهران وحيدين «لم أعد مريضا. إن ما بي هو منها». ولما أصرت أن تعرف من هي التي يتحدث عنها قال لها أول مرة «حتى أستشيرها». وفي ليلة أخرى كانت تغير ملابسه لما أعادت عليه السؤال. قال لها بصوت يشبه الهمس «رأيتها أول مرة في الوادي وأنا عائد من عرس غنّيت فيه بصوت غير صوتي. كنت أمشي وحيدا في الوادي لما وقفت لي فجأة في الطريق ورغم الظلام الدامس فقد رأيتها ناصعة مثل قمر. جميلة يا أماه! يا إلاهي عما أتحدث أنا الان؟ لم تكن تمشي بل تطير فوق الارض. وقتها كنت كمن يحلم، ولما أفقت وجدت نفسي قد سلكت طريقا لا أعرفها وكاد النهار يطلع عليّ. بدا لي أني كنت أمشي نائما. وفي الليلة الموالية رأيتها في المنام، قالت لي: هكذا ستراني أفضل ولن تتالم».

لم يقل لها في البداية أكثر من ذلك الا أنها استمرت بدهاء عجيب تترصد أوقات خلوته لكي تعيد عليه السؤال بإلحاح. قال لها مرة «سأقوم غدا صباحا في الساعة العاشرة ولن أكون مريضا». سألته «وهل ستترك تلك المرأة؟». نظر إليها من وراء عينيه المحمرتين من أثر الحمى والسهر وقال «لن تتركني ابدًا إذ قضي الأمر». ثم فكر طويلا وهي تنتظر بشوق حارق ما سيقوله «رأيتها بعد ذلك في طرقات أخرى وأنا أعود ليلا. كنت أظن أني قد أخطأت الطريق أو نمت كالعادة حتى أصبحت تكلمني. آه يا أمي كانت تكلمني. كانت تغلق عيني فتفتحها على قصور. يكون آخر عهدي بنفسي في الطريق فاذا أنا في قصر حقيقي، المس جدرانه وأرى ضوء فوانيسه وأسمع جلبة سكانه. تخرج لي في أجمل ملابسها تخطف الابصار. طلبت مني أن أغني لها، مدت لي نايا يشبه نايينا لكنه من الذهب لكي أعزف لها في جنة قصرها، كانت تقول لي: اخاف عليك يا دلاّل فلا تنظر اليّ كثيرا» يصمت دلال بعد ذلك ثم يضيف كما لو كان يحدث نفسه «وافيق في طريق لا أعرفها وقد طلع النهار، تصوري كيف يستغرق ذلك الحلم القصير كامل الليل!». في اليوم الموالي قام من فراشه كما تنبأ لنفسه. استحم وبدا معافى من حماه الطويلة بعد شهر ونصف قضاها غارقا في عرقه الزيتي وهذيانه ثم ارتدى أفضل ملابسه وغادر البيت غير عابئ بتحذيرات أمه وأخواته. عاد بعد ذلك الى التيه دون وجهة. كان يظهر صامتا مثل شبح في الدواوير حيث بدا أن الكلاب قد أصبحت تعرفه وتتودد اليه. لم يعد بعدها للغناء أبدا لكن احدهم أقسم لوالده أنه رآه «يعزف نايه وحيدا في الخلاء، جذبتنا الموسيقى الساحرة التي حملها الهواء بين الاشجار الينا فوجدناه يعزف ويبكي والدموع تتجمع من مقلتيه وتنحدر الى شفتيه ثم تسيل في الناي لتهبط قطرات على التراب». ولما حاولت امرأة من أقاربه أن تستدرجه الى الغناء في الوادي حيث ظهر فجأة

قال لها: «أنا لن أغني لأحد» قالت له «يقولون إنك جننت؟» نظر اليها كأنه يراها أول مرة وقال «لا أتحدث مع الموتى». وفي مساء اليوم ذاته رفسها بغل هائج في رأسها فانتفخ وجهها مثل كرة وماتت بعد يومين. لقد قال ذلك أمام أشخاص كثيرين فانتشرت الحكاية بسرعة حول تنبؤاته المفاجئة وغضبه الذي لا يرحم أحدا فأصبح الجميع يتفادونه والبعض يقدم له الهدايا طالبا شفاء مريض أو دعاء مستجابا أو خبرا من الغيب لكنه كان يرفض بصمت محير. ولما اتهمه الناس بأنه هو الذي قتل المرأة التي عيرته بالجنون في العين قال لأمه ملتاعا «لم أقتلها، لقد رأيت موتها فقط».

ظل على تلك الحال عاما ونصفا يتيه بلا هدف ويظهر حيث لا يتوقع أحد حتى عادت حالته الى التردي. وفي الأوقات التي يصيبه فيها تعب غير مفهوم كان يعود الى فراش الحمى أياما يطلق تنبؤاته الغامضة حول أشياء تحدث دائما كما يصفها. ودون أن تساله أمه ناداها مرة لكي يبثها حزنه السري بعد أن أطرد شقيقاته من الغرفة «آه يا أمي! إني أرى جثتي!» وقبل أن تقول أي شيء مد كفه الهزيلة لكي يغلق فمها واستمر «كانت جميلة يا أمي، الا أن ساقيها كانتا مثل ساقي عنز! تصوري نصفها الأسفل كله مثل جسد العنز بشعر بنيّ غزير وظلفين!» ثم يتمّ لنفسه «لم أحبها. لقد كنت مذهولا بظهورها في البداية ثم بدأت أتألم من وقع لقاءاتها الليلية وأفيق في الصباح ممددا في طرقات لا اعرفها مجهدا مثل من قضى الليل ينقل التراب الى قمة جبل. توسلت اليها لكي تتركني فرفضت. توسلت الى الله حتى يقف الى جانبي حتى بدا لي أنه قد تخلى عني».

ومنذ ذلك الحين بدأ دلال ينحدر نحو هاويته المحتومة. كان يغرق في عرق حماه فلا يفيق أياما. يسيل عرقه حتى تبتل ملابسه وفراشه وتصبح الأرض حوله ندية. تعصر أمه ملابسه من العرق خفية تغسلها في ماء معطر وتغيرها له كل يوم تدفع له ماء تغلي فيه أعشابا برية وتنقعه فيه لكي تخلصه من الرائحة الكريهة المنبعثة منه، نمت في ظهره حبوب حمراء ما لبثت ان أصبحت دملا يتقيح. وحين يفيق يتحدث هاذيا عن امرأة محنته التي يراها وحده. يصرخ فيها ثم يعود ليتوسل اليها حتى تتركه.

في الشهر الرابع من مرضه الأخير خرج الدم من أنفه وفمه فناحت أمه وشقيقاته في الحوش. وضعه ابوه على محفة صنعت خصيصا له ونقلوه الى طبيب أجنبي في المدينة حيث بدت له حالته «نوعا غير مالوف من الأمراض الجسدية أو النفسية، ان جرثومة مجهولة تنخرة بلا أمل في الشفاء» اكتفى الطبيب بطليه بمواد دهنية وسوائل حمراء ثم لفه بضمادات كثيرة مثل ميت وأعاده الى أهله.

عندما قرر سي الامين أن يتولى أمره مرة أخرى. تسوق لأجله أياما عبر الأسواق والمداشر يشتري البخورات الغامضة وساح بين الجبال الوعرة يجمع أعشابا طبية نادرة وحيوانات غابية مريبة منها حرباء لا تغير لونها، قنفد أبيض وصنف من النمل الطيار لا يظهر الا في مواسم الجفاف وديك أسود. جمعها كلها في غرفة أخليت له في الحوش وضع فيها دلال دون دثاراته وأغلق الباب. قضى اليوم كله غارقا في صمت الغرفة حتى اظلم الليل ونحن نطبخ على نار الانتظار.

برز في المساء الينا مجهدا ومضمخا بالعرق فهرعت اليه أم دلال. أعلن أنه سيسمح لنا تلك اللحظة أن نشهد ما سيحدث على أن نبقى صامتين. وعلى ضوء شمعة وحيدة رأينا دلال يرقد عاريا تماما في أسوإ حالاته وسط رائحة البخورات الثقيلة. كان الهزال قد جعله أشبه بخرقة ولم يبق من ملامحه التي عرفناها بها سوى وجهه فيما بدا رأسه أكبر من بقية جسده ورقبته دقيقة جدا وعاجزة عن الاستقامة. عاد سي الامين الى بخوراته يحرقها، ذبح حرباءه وجمع دمها في صحن مع دم الديك، شق القنفد وقطع منه أجزاء وضعها في الصحن، بخرها بالنمل وتمتم عليها عزائمه السرية. رسم اشارات طلسمية بالدم المتجمع في الصحن على الجسد المسجى بلا حراك ووضع عند قدميه سطلا مليئا بماء حصنه ببخوراته وعزائمه. قال لنا مشيرا الى قدمه اليمنى «ستخرج من جسده من هنا وستقع في سطل الماء». وعندها قام دلال من إغفاءته فجأة وقال بصوت قادم من عالم آخر «إنك لا تفعل شيء سوى أن تزيد في عذابي بهذه القاذورات» لم يقل سي الامين شيئا بل استمر في عمله بهمة كبيرة. تلا عليه أدعية اختلطت فيها الاسماء الغريبة باسماء الأولياء الصالحين وسط عجاج البخور. انتفض دلال فجأة واتكأ بقوة مجهولة على ذراعين عظميين لكي يرتفع قليلا ثم قال له «ها أنت تزعجني بلا فائدة، عندما يحين مساء اليوم السابع ستصاب بدمل في ظهرك وستموت بعد سبعة أشهر من الآن بعد أن ترى عاقبة فعلك» ثم عاد لنومه.

لم يسلّم سي الامين بفشله في تلك السهرة كما بدا ساخرا من النبوءة السيئة. الا أن دلال قام في اليوم الموالي متكئا على كتف أمه بروح جديدة. كان ذلك في العام الثالث والثلاثين من عمره واضطرت أمه هكذا الى البحث عن ملابس طفل في العاشرة من عمره لان ملابسه الأصلية لم تحتمل التقصير والتضييق بسبب هزاله المستمر. كان الكثيرون منا قد بدأوا يعتقدون أن سي الامين سيصاب فعلا بما قاله دلال، لكن اليوم السابع من الحادثة مر بلا الم له مما جعله يزداد سخرية من هذه النبوءة. وفي الأسبوع الثاني قال لابنته «أحس ألما في ساقي» ولما عرّته زوجته لكي ترى سبب الألم وجدت ورما أبيض في حجم حبة زيتون وراء ركبته ورأت خيطا دقيقا أحمر يمتد من الورم نحو الجسد، عرته لتجد دمّلا دقيقا اسود اللون مثل حبة الكمون بين كتفيه عند العمود الفقري. قالت له بوجل «الا تحسّ بالم في ظهرك؟» قال لها «اين؟» عندها ضغطت بأصبعها على مكان الدمل فصرخ بألم غير متوقع مثل حيوان مطعون. وفي الساعات الموالية لم يحتمل سي الامين ملابسه تماما من الألم. كان الدمل يتضاعف مع مرور الساعات حتى اصبح في حجم تفاحة وتكونت حوله هالة حمراء مخيفة تنذر بتعفن شنيع وتكشف عن حجم آلامه الفظيعة. ظل الوضع الأفضل

لآلامه هو التمدد على بطنه فيما زوجته تدهنه بزيت الزيتون الساخن. حمله شقيقه على وضعه ذاك في مسيرة مضنية الى طبيب المدينة حيث كشفوا أن به «سرطانا خبيثا بلا سابقة يتضاعف حجمه كل لحظة». استاصلوا الورم في عملية كاد يفقد فيها كل دمه الا أنه لن يشفى منها أبدا اذ استمر القيح يسيل بغزارة غير عادية من دمّله. اضطروا للعودة به الى بيته بعد أن رفع منه الطبيب يده. قال لابنه «الأفضل أن تروا له مكانا يموت فيه بهدوء». جعلوا له ثقبا في سريره عند مستوى الظهر وقوروا ملابسه حتى لا يلامس الدمل شيئا ولكي ينساب قيحه الى سطل رمل تحته. كان يشرب الماء بشراهة شق في أرض جافة. وبدا للجميع ان كل ما يشربه يتحول الى قيح وانه يموت دون أدنى أمل في الشفاء. وفي فجر يوم غريب ظهرت في دمله ديدان دقيقة كانت تتحرك بشكل مقرف ثم تقع في السطل، هكذا عاشت معه زوجته هلاكه المعلن حتى الشهر السابع كما تنبأ له دلال حين نفذ الدمل الى رئتيه وقلبه.

في تلك الأيام العصيبة كان دلال يسيح في أرض الله الواسعة بروح جديدة. رفض ان يرى سي الامين او حتى الحديث عنه. استعاد البعض من رواء جسده خلال أشهر رغم انه لم يكن يأكل شيئا يذكر. كانت تثيره رائحة الشواء والدم وكان يلقي بنفسه على كبد البقر حين يراه أو يشم رائحة ذبيحة مثل قط. وشهدت تلك الفترة من أواخر حياته ايضا انتشار الاشاعات حول غرائبه التي لم يثبت أحد حدوثها، حيث قيل إنه يظهر في اماكن كثيرة ومتفرقة في وقت واحد ويطوي الارض مثل شبح، وقيل انه يشرب مع الطيور ويسرح مع الذئاب ويذهب الى الأسواق متنكرا في زي متسول ينشد أناشيد فرق صوفية قادمة من الغرب البعيد. وزعم آخرون أنه ظهر لهم في العواصف الشتائية لكي يرشدهم الى الطريق ووصفوه بدقة بأنه «ذلك الفتى النحيل ذو العينين الخضراوين والذي لا يتكلم أبدا». زعم احد الرعاة أنه رآه يطير محلقا فوق الروابي عند الغروب، وقال رجل عاد من الحج انه راه يطوف بالكعبة مع الطائفين. الا أن الروايات التي رواها اشخاص ثقات حول رؤية دلال في عدة أماكن مختلفة وبعيدة عن بعضها في وقت واحد هي التي دعمت الاعتقاد بأنه بصدد التحول الى رجل كرامات. وبعد موت سي الامين قرر دلال أن يعود نهائيا الى البيت فجأة «لكي يموت هنا» كما قال لأمه. كان يلتف ببرنس رغم حرارة الصيف حين قدم فجاة وعليه آثار رجل قضى عمره كله ماشيا. جلس خارج الحوش متشمسا حتى الزوال ثم بدأ يرتجف بفعل حمى انتابته فأدخلوه الى بيت مرضه حيث غرق في عرق أزلي له رائحة زفرة يجلب ذبابا أزرق كبيرا بكثرة حتى تكونت حوله غمامة منه تطن مثل خلية نحل. قضى الأشهر الموالية في حالة تحول مستمر حتى بدا كأنه يأكل من جسده فيما كان همنا الأول هو أن نطرد الذباب الأزرق بعيدا عنه لأنه كان كثيرا الى الحد الذي جعلنا نعتقد أنه سيلتهمه حيا. كان طلبه الوحيد هو أن يشرب الماء كل ساعة وأن ياخذوه ليتشمس كل يوم ويجفف جسده من العرق حتى يكاد يحترق. وفي عامه الرابع والثلاثين أصبح شبحا بجسم لا يزيد على وزن عظامه المتماسكة بأعجوبة. الا أنه ظل أكثر حيوية مما مضى وظلت عيناه تتقدان كأنهما عينا شخص آخر في قوة غامضة. تحولت أحاديثه الى هذيان في أغلب الحالات باستثناء لحظات نادرة يطلق فيها نبوءة مبهمة لزمن اخر. وفي الخريف الذي اتم فيه عامه الرابع والثلاثين قرر ذات صباح ان يغادر فراش مرضه دون مساعدة أحد. كان يشبه بهزاله مجموعة من العصي تحاول أن تقف. لم يحتمل الوقوف نسينا كلنا نبوءته الأخيرة بخصوص نهايته حين قال متسائلا عن عجزه «اذن كيف ساموت في المكان المتفق عليه؟»

وقضت أمه بقية اليوم وأكثر الليل ساهرة تعاني هذيانه الأخير وهو يروي حكايات غيرمترابطة عن طفلة من الجن قيدته بشعرها وحكمت عليه بالموت لأنه رفضها. وفي الفجر لم يفطن أحد لاختفائه الغريب الذي لا تفسير له. لقد قضينا عدة أيام نبحث عنه بكل السبل في الجهة كلها. سألنا الغرباء العابرين والباعة المتجولين ورواد الاسواق والرعاة، اطلقنا الكلاب في البراري بحثا عنه دون جدوى ولم نعثر له على أثر الا لما جاءنا رجل مجهول زعم أنه «عثر على الجثة بطريق الصدفة وحدها لما سلك طريقا خاطئة، كانت جثة غريبة منتفخة في طريق مهجور تؤدي الى عين جفّ ماؤها». وفي الحين انطلقنا الى حيث ذكر ووجدنا دلال ميتا كما جاء في نبوءته تماما.

استحال لونه الى الأزرق وانتفخ بطنه وسال دم أسود من سرته وفمه وأنفه وسرت منه رائحة تدفع أشد الرجال الى الاغماء والتقيء. لم نفهم ساعتها كيف نجت جثته من الضباع والذئاب، إلا أن أكثر ما أذهلنا في وضعه هو الذباب الأزرق الذي كساه وبدا مثل خلية نحل فوجدنا صعوبة في طرده وظل يرافقنا حتى البيت ثم رافق الجثمان ونحن نشيعه الى قبره. رفعنا الجثة بلطف حتى لا تتمزق فقد بدت لنا شديدة الهشاشة ووضعناها عند ظل شجرة عجوز في انتظار جلب محفة نقله عليها الى البيت. وفي الليلة الأخيرة لوجود جثمانه فوق الأرض طلع القمر كاملا فضيا باشعة زرقاء سحرية الا أننا لم نبكه أبدا ذلك اليوم كما لو أننا ندفن شخصا مات منذ عدة أعوام..

قصة

سفيان بن عون

من أين يأتي الغبار؟

حركة أولى

شعور بالألم إخترقه، أوجعه وجعا شديدا، تردد في داخله صوت يلعنه بالفتور الذي يغطي الأشياء، في الشوارع كان يسير بعض البشر المتهالكين أنهكهم النهار بفسقه وجرائمه. تطلع إلى بعض العيون الجاثمة في الفضاء فأحس فيها بوجع لا ينسى، أدرك أن ما بداخله ليس حالة فردية ولا علامة فارقة تميزه عن الناس إنما ما يدور هنا يدور أيضا هناك.

هذا المساء لما أراد الخروج إلى المدينة فتح الدولاب أراد أن ينتقي لباسا نظيفا في نفس الوقت ليرتديه، كان متأكدا أن دولابه يحوي العديد من الملابس خاصة وأنه شاب أعزب حريص على أن يرتدي الملابس المناسبة لسنه حتى يبدو في مظهر لائق أمام الجميع وبصورة أخص أمام تلك الفتاة السمراء الجميلة التي فتنته في لحظة ما ليس يدري كيف. نظر في أركان الدولاب سحب تبانا أبيض وسروالا من الدجين الأزرق ففوجئ بأوساخ لا يعرف لها مصدرا تغطي كلا القطعتين، أحس بمرارة من نوع ما. إنها الصدفة، القدر يرفضه دائما.

في هذه اللحظة تناهى إلى سمعه صوت إبن الجيران وهو يصيح باكيا وجاءه الصوت يمزق أردية الفضاء ويحط على مسمعه فيربكه إنها أمه حتما تعذبه، ربما لأنه رفض أن يذهب لشراء الحليب الذي كانت وهي التي مات زوجها في ليلة شتاء خانقة فتركها وحيدة تكابد شبابها وإبنها الذي يرفض الآن أن يذهب لاشتراء الحليب. وأنا متأكد أن الطالب الأشقر صاحب المحفظة الجلدية السوداء والذي كان يرفض دائما أن يذهب للعشاء مساء في المطعم الجامعي يتربص بها وبإبنها الذي كان يمضي الكثير من الوقت في اشتراء الحليب فإذا ذهب كنت ترى هذا الفتى يطل برأسه من نافذة بيته الى الاعلى فيبصر هذه الأرملة في شباكها تبتسم وتحرضه على الصعود الى العمارة التي لم تكن تخلو هي الأخرى من بعض الطلبة، الجميع كانوا ولا يزالون يتصورون انه كان يصعد الى زملائه هنا لكنه هذا المراوغ كان يمضي تلك اللحظات بين احضان هذه الأرملة اللذيذة، يفعل فيها الافاعيل، اما انا فقد كنت اتحرق شوقا وامزق شفتي واتمنى ان اكون انا ذلك الطالب الاشقر والذي استقر به المقام هنا منذ عامين في نفس المنزل لا يغادره.

قلب جميع الملابس من الدولاب فوجد اغلبها متسخا بنوع من الغبار الرمادي سحب بعضها نفضه بشدة لكن الوسخ بقي منتشرا فيها. حينها قرر انه عليه ان يحملها الى الغسالة في الشارع الخلفي وسط المدينة. ودونما نظام عبأها في الحقيبة فبدت اشبه بخليط من القماش الرديء. نظر اليها معبأة فاستغرب كيف اشتراها قطعة قطعة بتلك الاثمان الباهظة من دكاكين المدينة ومغازاتها. هل كان وجوده الآني يستوجب كل هذه الملابس المتنوعة الاشكال والالوان ام ان الخدعة، الان تستوجب كل هذا التنكر والتلون؟ ترك الحقيبة بجانب الدولاب فالوقت مساء واكيد ان المحل لن يكون مفتوحا في مثل هذا الوقت، اطل من النافذة الى الشارع فوجد الطالب لا يزال متربصا في شباكه ينتظراشارة الرحمة

لكنهـا لن تاتي هذا اليـوم واحس بداخله هذه المرة بنوع من الارتياح. نزل مسرعا الى الشارع اعـترضته في سلم العمارة الارملة كئيبـة تمسك بابنها في يدها اليـمنى اما اليسرى فـقد امسكت بوعـاء الحليب، قال في نفسه «انا استطيع ان امـحو عنك هذه الالام لو تعلمين». ابتـسمت له بعينين مـتالمتين فلم يجـد بـدا من ان يمسح بيـــده على راس الصـبـي وان ينزل متسارعا ونظر الى النافذة المقابلة لباب العمارة في هزء.

حركة ثانية

عند الصبـاح استيقظ بـاكرا استمع في الخـارج الى صوت حركة ما، جلبة او شبه جلبة. هم بعض البائسين حضروا منذ اول خيط للنور هبط على وجه الارض يبتـاعون عيشهم رغم قلة مـا ينالونه، اصـوات الحـديد وهو يدق الحجـر والفـؤوس تضرب الارض فتحفر فيها خطوطا سـترفع منها وعليها وفيها فيمـا بعد، جدرانا عديدة تحـوي اجسادا لا يعرفـونها. لكنهم اتوا ليـشيـدوا في هذه الارض وفي هذا الزمن الكاسـر بنيـانا اخرس.. كـانت تلك الاصوات تتناهى الى سـمعه مـجتمـعة فيبدو كحلم مزعج.

تذكر ما مرّ به. الفقدان اوجعه كـثيرا، فقدان تلك العيون البحرية التي حملت معها كل اسرار الكون، كانت ترقص في تلك العيون اجيال واجيال احتـفالات الفرح مرسومة بداخلها والوجـه الذي كان يحـويها كـان يفـتح على ذاكرة الفـردوس والبـهجة الازليـة، زاد التذكر فـفتح في صـفـحات الذاكـرة اوجاعا اخرى. لماذا كل حياته تفتح على نوافذ الاوجاع!؟

عاد الى ايـام الطفولة الاولى. كـان الفقـدان خطا رسميا مـحفـورا في حيـاته. تذكره ذلك الفـتى الذي درس معـه في المدرسـة الابتـدائيـة في صـحـراء الجنوب. خـطواته إلى تلك المدرسة حينما تعود اليه الان تبدو له وكانها خطوات نبي يشق صحاري الحجاز هربا من اهل عـذبوه فلم يجد من مهرب الا ان يتركهم املا في النجـاة. تلك المدرسة المطلة على الواحات المعـذبة والمحاطـة في جانب منهـا بكثبـان كثـيـفة من الرمـال وببعض الديار المتناثرة فوق الرمل كحبات عقد انفك من جيد غزالي رطب كانت كل حياته في تلك الفترة وكان ذاك الطفل شيئا هاما في تلك الحـياة، كان مطرا نديا في ارض صفراء لا تعرف الا الرياح العاتية في فترة الربيع والشمس الملهبة صيفا. اما هو فـقد كان وقتـها قادما من البـحر، كان حينهـا لا يفهم هذا التناقض الساكن في طبيعة الاشياء.

يرى في بلده حيث كان يقضي مـعظم ايام العطل المدرسية اياما جميلة وارضـا خضراء ونسيما بحريـا منعشا ثم يعود الى هنا فـلا يرى غيـر البرد الشـديد شـتاء والقـيظ المؤلم في بداية الصيف واوائل الخريف. كـيف لطفل صغير ان يفـهم اسباب هذا التباعد في اجواء الحياة..؟

اعتدل في كرسـيه امام معلمه الذي كان يحبته كثيرا. المعلم كان يعـود به في بعض الايام العاصـفة الى البيت ويـجلسه الى جانبه في سيارته السوداء التي تشبه في صورتها السلحفاة، لم يقتصر الشبه في الواقع على الصورة بل حتى في الحركة. المعلم كـان يجلب له العديد من الاشـيـاء هذا التلميـذ المدلل والذكي كان يستمع اليه بكل انتباه ويفهم ما قدر عليه والباقي يرسخ في الذاكرة على شكل اصوات وكلمـات. نظر الى معلمه في ذلك الصبـاح وكانه يسـاله عن صديقـه وجليسه في القـسم الذي لم يات. اشاح المعلم ببـصره عنه وما كـان يفعل ذلك ابدا. طلب المعلم من احدهم القراءة فرفع اصبعه لكنه لم يطلب منه ان يبدأ القراءة كما تـعود، فهم ان امرا غير عادي حـدث، استمع الى احد اصدقائه من الخلف يقول لقد مـات عبد الجواد البارحة.. نظر الى مكان صديقه واحتواه الفراغ..

حركة ثالثة

..جاء هذا الرجل من دنيا بعيدة، من حمله الى هنا؟ من القى به في هذا الخضم الناري؟ مـن حمله كل هذه الحكايات والاناشيد؟

سكن في هذه المدينة، القى بجسده في شـوارعها. احتك كتـفه بـالكثـيرين، صوته تردد في الكثـير من الاروقـة، وبين المقـاهي، وحتى الحـانات التي كان يكرههـا وجد نفسه يـوما مجبورا على دخولها ليفرغ فيها أحشاءه بعد ان كان يمتلئ كل مرة بوهم الـنجاة، كثيرا مـا كان يشكو من عـدم قدرة الناس على فـهمه، اتـهموه تـهما عـديدة وصل الحد بـبعضـهم الى اعتبـار شخـصيته متـعالية ويقـول ما لا يفـهم قال لي: «لماذا الحيـاة ترفضني؟» لماذا كلمـا احتواني ذراع امـراة انتصب رب في مكان مـا يلعنني ويتـوعّـدني بالحـرمان وبجـحـيم المارقين والكفرة!؟».

في ايام تواجـده الاولى في هذه المدينـة بعد غيـبـة دامت سنوات كنا نتـوقع انه لن يعـود بعدها الى هـنا، كان صـامتـا ومنزويا لا يتكلم كثـيرا ولكنه بعد ايام واشهـر اصبح وبسبب مجموعة من الاحداث محط انظار الجميع، بل يمكن الجزم انه اصبح مراقبـا، ففي كل حركة يقوم بها كـان يحس ان احداما بجواره، فـحتى في اشد اللحظات حـميمـية كان يشـعر، بل يكاد يجـزم ان احـدا مـا يتـجـسس عليه ويدون حـركـاته وسكناته، اصبحت العين عين الآخـر بل لنقل عيون الاخرين

مصدرا لقلق ثابت لديه. ومن هنا تكونت لديه عادة غريبة تتمثل في تصنيف البشر حسب لون العين في علاقته بلون البشرة. فمثلا العين الخضراء في وجه ابيض تدل على طيبة صاحبها ونظافة سريرته اما العين نفسها في وجه اشقر فتدل على اعجاب بالنفس وزهو بالذات يبلغ حد الغرور مع ذكاء وهمي قد يصل بصاحبه الى اعتبار نفسه افضل الناس لكن مع عدم القدرة على إيذاء الآخر.. وقد اعتبر العين الكستنائية من اهم العيون اذ كانت عنده تحمل اغلب واخطر الدلالات فهي مع وجه ابيض كانت تدل على جمال الاخلاق وطيبة القلب وحب الآخرين لكن صاحبها يتسم بالضعف وعدم المقدرة على السيطرة على المواقف التي تواجهه فجأة. ونفس العين في وجه اشقر كانت تشي بذكاء حاد وفطنة شديدة مع ميل كبير الى الراحة وعدم الرغبة في الاتصال بالآخرين. لكن هذا لا ينفي عن صاحبها قوة الارادة وصلابة العزيمة اضافة الى انه عند الضرورة يكون مستعدا لنسف كل من حوله للدفاع عن نفسه. اما نفس اللون من العيون في بشرة سمراء فانه لديه كان يحمل دلالة الخبث والرغبة الشديدة في ايذاء الآخرين مع تغليب للمصلحة الشخصية على اي شيء كان. وهو يتشاءم كثيرا من اصحاب هذا اللون من العيون.

وهروبا من هذا الرعب المدمر الذي اصبح يحيط بحياته وتجنبا لجحيم النظرات الذي كان يحاصره فقد قرر ان يرتدي نظارات سوداء تقيه عيون الآخرين، ومن هنا اصبح يرى ولا يرى اضافة الى ان لون زجاج نظارته قد زين له العيون من حوله وخفف عنه حدة التشبث في الوانها مما حقق له راحة نفسية كبيرة وبدأ شعوره بالمراقبة والمحاصرة يخفت الى ان صدر قانون رسمي يمنع ارتداء النظارات الشمسية ويسمح فقط بارتداء النظارات الطبية الشفافة، ولما خرج الى الشارع من جديد وجد بشرا سمرا بنظارات طبية شفافة تغطي اعينا كستنائية..

السكون الاخير

..كنت اسير في الشارع الرئيسي للمدينة حاملا الحقيبة التي عبأت فيها ملابسي المتسخة. شاهدت مجموعة من البشر واقفين على حافة الطريق. فتاة جميلة صدمتها سيارة مسرعة يقودها شاب أنيق. كانت الفتاة تتكلم بصعوبة. بعد مدة قدمت سيارة الاسعاف. نزل منها ممرضان حملا الفتاة كيفما اتفق ادخلاها في الغرفة الخلفية للسيارة، رجال الامن مازالوا على عين المكان يحاولون ابعاد الناس.. قالت امرأة «يا خسارة شبابها..» قال آخر «ان الشاب هو المسؤول لقد كان مسرعا» . تكلم رجل اخر فقال «ان الفتاة لم تلتفت لا يمنة ولا يسرة وهي تعبر الطريق..» نظرت الى الاشارة الضوئية الموجودة في هذا المفترق من الطريق، لم تكن تشتغل. واصلت السير حذرا.. اعترضني في نفس الطريق صديق لي يحمل في يده حقيبة كانت معبأة لباسا على ما يبدو، سالته عن جهته فقال لي انه يتجه الى الغسالة. واصلنا السير معا. التفت اليّ ثم قال: «لست ادري فالبارحة وعندما اردت ان اخرج للسهر ليلا فتحت الدولاب فوجدت جميع الملابس مغطاب بنوع من الغبار لا اعرف له مصدرا، كما ان العديد من البقع السوداء كانت تغطي الكثير من المواقع في الملابس».

ابتسمت وقلت له «ان نفس الشيء قد حصل لي». غيرنا طريقنا إلى شارع الكورنيش قلت له «اني اريد ان استنشق بعضا من هواء البحر النقي». مشينا قليلا على الكرنيش امتد البصر الى الافق وتسربت الى جسدي نسمة باردة ثم عاود الهواء الحار محاصرة المكان من جديد. اشعلت سيجارة ومددت لصاحبي واحدة اشعلها هو الآخر بنهم. على الشاطئ في آخر الكرنيش كان البحارة وبعض من الصبية يتأملون بحيرة واستغراب حوتا كبير الحجم قد لفظه البحر ميتا. نظر اليّ صاحبي ثم قال: «انها المصانع تقتل فينا الحياة..» قلت له «لكنها مصدر رزق للكثيرين». لم يعلق. وقفنا على حافة الرصيف ننتظر قدوم «تاكسي» قدمت اشار اليها صاحبي. وقفت صعدنا قال السائق «الى اين» قلت له «الى شارع فرحات حشاد». انطلقت السيارة لاحظت ان العداد الكهربائي بداخلها كان يدور بسرعة، في الطريق اوقفنا عون امن ورجل بصحبته. سال السائق: «الى اين فقال له الى شارع فرحات حشاد».. فتح الباب الخلفي وصعد الرجل الى جانبي وقال للسائق «خذني معكم اني ذاهب الى هناك». كانت رائحته مقرفة وبقع من العرق تغطي القماش تحت ابطه. فتحت النافذة بجانبي.. التفت اليّ لكنه لم يتكلم.. وصلنا الى المكان، نزل صاحبي ودفع ثمن الاجرة للسائق نزلت ونزل الرجل. اخيرا نحن امام الغسالة دخلت انا وصاحبي وبعد مدة لحق بنا الرجل قلت لصاحب الغسالة اننا نريد غسل ملابسنا.. فقاطعني الرجل مخاطبا العامل «هل زال الغبار من على ملابسي» اجاب بـ«لا». ثم قال لنا «هل ان ملابسكم يغطيها غبار رمادي وبقع سوداء». قلنا «نعم» قال لنا منذ مدة وهو يتعامل مع هذا النوع من الاوساخ على كل الملابس وان معظم الحرفاء في المدينة يشتكون من نفس المشكلة وأنه لم يجد لها حتى الساعة حلا. ورجانا ان نحمل ادباشنا الى مكان اخر لانه سئم هذا العمل ولم يعد قادرا على ازالة هذا النوع الجديد من القاذورات.

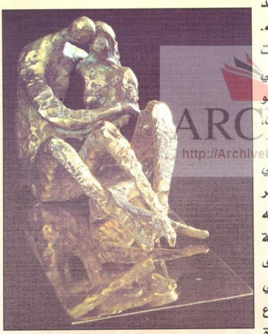
الهادي السلمي

من لحم ومن معدن

«خلق الانسان علّمه البيان» - قرآن كريم -

توفيق بكّار

دنيا من المخلوقات خرجت من بين يديه! قدّها من ذاته على مر السنين بدائع من الاحجام والاشكال تشهد له في فنه بالنبوغ لدى العارفين والهواة. هي اثاره تدلّ عليه ولنا، مع أخباره، تحكيه مثالا وانسانا تجمعهما في المصير يدهما الخلاقة. هذا ينحت الصلد صورا من الفن، وذاك بالفن ينحت في الوجود كيانه. فكانما المعادن لحمه والاجرام جسمه ينقشها كائنات سوية من الجماد فتنقشه تمثالا من الانسان حيّاً. هي قطع من نفسه قد استقلت وقامت بذاتها تعدّده، وهو واحد، فاذا هو منها مفرد جمع، وتردّده، وهو صامت، فتنطق عنه بخير بيان.



حميمية

هي أفكاره وأحاسيسه وأهواؤه ورؤاه تقف عنه في ابّانها مطبوعة في صمّ الموادّ ويجري به العمر. فتمر الايام وتبقى هي في الصلب ثابتة كالدوام شواهد منه عليه يمضي أوانها ولا تنقضي، تطفو كالذكرى ماثلة على موج الزمان. فهي هو فائضا عن نفسه في المدى كالصوت في الفضاء ترجّعه أصداؤه أو كالنجم في السماء تمدّده أضواؤه. أشياء كانت فيه وانفصلت فشاع بها في الأبعاد واتسع، مزيدا من الحياة على الحياة واطالة للأنفاس الى المنتهى. وان تحكه للناس فبغير ملاحمه وليست الاّه، وجوه منه فيها ينصرف فتبديه وتخفيه حاضرا غائبا، فلا هي هو ولا هي غيره. تشبهه حتى كانهما واحد، وتختلف حتى كأنهما اثنان في لعب من الذهاب والاياب لا يكفّ بينها حجرا وبينه بشرا، بين التمثال والانسان، والفن والحياة.

كل منهـا في الان يجمـعه شـاخـصا للعيـان، وكلهـا في المكان تشتّته بعيدا جنوبا وشمالا وغربا وشـرقا، بين تونس والخرطوم وبلغـراد وسيـول عـاصـمـة جنوب كـوريا، بلاد الصبـاح الهـادئ. وانه إذ نأت ليحـنّ إليهـا حنين الوالد الى اكباده تفرقـوا عنه في الافاق. وتسمعه يسأل قلقـا عن حالها أنّى حطت في البرّ أو الجوّ أو البحـر. فبعضـهـا مـودع في المتـاحف وفي الدور، وبعضـهـا مـعروض في سـاحـات المدن وفي منتـزهاتهـا، وثالث في اليمّ يجـري غدوًا ورواحـا على متن سفينـة «الحبيب». هذا دافئ في مـأواه، وذاك يرفّ في طلق الهـواء، وذاك الآخـر في مـهـبّ الريح يهـتـزّ بين مـاء وسماء. وجميعها، كـيفما كانت الطوارئ، مناظر تتاح لمتعة العين، وعبر للفكـر تجتنى. وحيثمـا حلّت من الاقوام تترجم عنه بكل لسان فتروي ما كـان من أمره في الحياة، بل ما كان فيـه من شـأن الانسان مع نفسه ومع النـاس ومع الدنيـا ومع الله، ومع الفن اخر المطاف.

مغـامرة هائلة دخلها السلمي يومـا فاخـذت منه العمـر. لم يكن النحت لديه قط سـويعـات من الهـواية تـختلس من زمن الحياة، بل كان الحياة، كل الحياة. فهو مقتضى الابداع من الثمن يدفع يوما بعد يوم من أعز الانفـاس. فانما الفن شيطان لا يقامره إنس إلاّ وروحـه هي الرهان. لعبـة باهظة الخطار يجـازف فيـها


السلام

بكل الكيان. وكالنرد هي غررا، يلقي فيها بالكعاب على الرقعة ولا يعلم بأي الوجوه تلاقيـه الكعـاب. والها لكون فـيهـا خلق مـاتوا صـرعى ودفنوا في النسـيـان، ولا من نـاج إلاّ قلّة هم الافذاذ. وأعـجبه ان هذا الذي يرضى المرء أن يـخاطر من أجله بالروح كلها في مـثل هذه المغامرة القـصوى لمن أكثر الأمور في الدنيـا اشتبـاها. يبدو كـلا شيء وان كـان كل شيء. فهـو الى السواء قيـمة القيم وكلا قيـمة. وما أصدق، وأعمق ما قـال فيه الاديب الفـرنسي «جان كـوكتـو» في بعض مفـارقاته، ولعلهـا ابلغهـا: «الفن ضروريّ ولكن ليتني اعـلم ما الشيء الذي هو له ضروري». كذلك شانه، بين حق وبطلان، حيوي كالهواء الذي نتنفسـه ما منه بدّ وكـالزائد من الترف ليس من صـميم الحـاجة، لازم وكـأنه مـجّـان، وجـدّ ويحـسب لهـوا. ولكـنّه الفن تاج الانسان في الدنيا وعنوان مـجده. أفق انسانيتـه ينأى بعيدا عنه، وهو إليه أبدا يسـعى دائم الشوق الى لا نهاية الذات، فهـو غاية الغايات ودونه الالام والصبـر والقلق والجهد الى سـاعة النصر، ولا نصر الا كما في معركة من حرب لا تنتهي، فلا يظفر الفنان في كل حال من بغيته الا قليلا مـن جمّ كثير. كلّمـا أدرك منها شيئا أدرك أن قد فاتته أشياءوأشياء. لا يقنع فيعاود الكدّ ويطول العناء ولا حدّ. عذاب الأبد كجهنم.

ففي نار الجحيم تصهر تحف الفن. لعبة ابليسيـة لا يقدم عليهـا من الناس الا «مجنون» أو «مجرم» على نفسـه جان، كـما قـال في نظرية الرواية «جورج كـوكاتش» احد فلاسفة المجر. والمبـدعون واحـد في الحال وإن اخـتلفت بينهـم الفنون. و«جـنّ» السلمـي يومـا أو «جنى» فنازل شـيطان الفن في مـيدانه وتوالت بينهـما الأطراح سجالا على طـوال الأعوام، وإلى اليـوم لم تنته. فغلب حينا وغلب أحيانا. وحسبـه الآن منها ما قـد افـتـداه من روحـه الرهان، قطع فـذّه من النحت صنعها فصنعته وعبّر بها فعبّرت عنه.

لا يدري متى ولا كيف بدأت المغـامرة. كـان، لما وعى مقتضاها، منذ حين في خضمّها يخوض مدفوعا بقـوة غامضـة كأن لا أول لهـا ولا آخر. ولكنه يـذكر ميولا تفتّقت فيه صبيا بتاثير من عوامل البيئة. أجل لم يكن فنّ النحت من تقـاليـدنا، ولكن من تقـاليدنا مـا كان، وهو كـثر، يهيـؤ النفوس متى شاءت لمثل ذلك الفن:

هندسـة الديار مـن خطوط دائرة وأخـرى قـائمـة، وأحجام بين مستطيلات ومربعات. فباب على سطوح وأقـواس على أسـوار، وغـرف وأقـبـيـة ومـقـاصـيـر

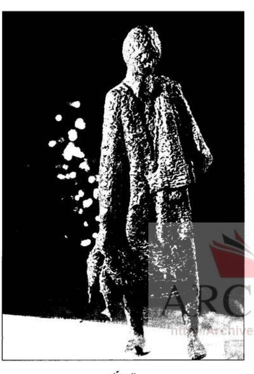
وردهات تلتقي في نقطة ما وتفترق فتتقابل وتتعادل. كيف لا يكون فنّانا من ذاق فتنة ذلك المعمار! وامتلأت به عين السلمي صغيرا فردّدته يده كبيرا في كثير ممّا نحت. فترى فيه من الأعراج ما يشبه القباب، ومن الحنايا كمثل الاقواس، وقوائم من القضبان ترتفع كأنها عمد. اختطفت منه الدار طفولته فصحبته ذكراها على مدى الزمان لا تمحي. فقد تكون، وإن لم يعلم، أوحت إليه من معالمها بصور كلّما أقبل على تمثال يعمله.

والنقوش، بعضها في طريّ الجبس يحوط أعلى الغرف بأفاريز من الأشكال تلتف على نفسها ثم تعود كأنّها دغل من الاغصان، وبعضها في ليّن الكذال او المرمر الصلد على هيأة الزهر من ورد وريحان، أو هيأة الطير من طاووس أو حمام، أطواقا للأبواب والنوافذ أو أطباقا على كوى المواجل في الصحون تزين أفواهها. وهل اقرب الى فن النحت من نقشنا! بينهما كالخطوة وان كانت طفرة، وقفزها السلمي بعد سنين وفي رأسه من تلك النقوش رسوم، أفلا ترى الى طائره ذلك ببلغراد كيف يرجّع، وفي ناصع الرخام، ملامح مّا من هذا الحمام؟ فهل هذا من الصدفة؟

والاثاث من اللوح المفصّل قد قوّرت جنباته واصطفّت بكراته، ونزلت أو صعدت حوافيه امواجا مرسلة من اللّيات، ومن تحت حواش من المخروطات تتدلّى كالأزرار، ومن فوق على الأركان كرات ترتفع كالأقمار. هي المقاعد والمعاليق وتيجان الستائر تشدّ واجهات المخادع. وفي الخشب سينحت السلمي يوما «المسته» وفيها من تلك الامثال مشابه. في قاعدة التمثال ملتفّ من الحلق كتلك التقويرات، وعلى «الذراع» العاشقة تموّج وليّات.

والمصنوعات، مواعين وأدوات، من الفخار أو الخزف أو النحاس تعمّر المطابخ وقاعات الطعام بذواتها من مختلف الأحجام والألوان. أفلا تكون قد نبهت حسّه منذ الصبى الى ماهيات الأشياء تلتئم فيها الصور بالهيولات! لا سيما وقد أتاح له الحظ إذاك أن يرى بعضها في مصنعها تعمل.

هذا إلى دكاكين اللّهو ببطحاء الحلفاوين في سهرات رمضان الطويلة، وما كان يشاهد فيها من ألاعيب «كراكوز» و«اسماعيل باشا». ههنا أشباح من الورق تلقي بظلالها السوداء على بياض الشاشة فتتحرك كالاحياء وتتكلم فتقص على الناس نكتا مالحة من حياتهم ونوادر. وههناك فرسان من خشب عليهم الخوذ والدروع وبأيديهم الدرق والسيوف يتبارزون على الركح ويتقاتلون فيمثلون فصولا من بطولات الاتراك في حروبهم الطويلة، مع «نكولا» قيصر الروس.



الصيّاد

وكأنها، لألبستهم الحديد، حروب المسلمين مع الروم في قديم الزمان. استانس في تلك الدكاكين بعالم الدّمى وعرف كيف يخلق الخيال وهم الحياة في ما لا روح له. فاذا هو بلا حسّ وينشط، وبلا لسان وينطق. وبعد حين تقف على «محاربته الافارقة» فتسمع منهم كاصداء تلك المعامع على ركح الدكاكين بين اولئك الفرسان.

يستحضر السلمي من ماضيه كل هذه الصور كمن يبحث بصدق عن حقيقة صلتها بفنّه. ويزيد، إن ألحت، شواهد أخرى أدقّ على انفعال حسّه إذاك بأجواء البيئة وعاداتها.

كانت تخلب انظاره، وهو طفل في فراشه ليلا، خيالات من نقع الندى أو ظلال الاشياء ترتسم له في ضوء «القاز» الخافت على صندوق السقف الخشبي. وكلّما ارتعشت الفتيلة تحركت الاشباح وتحولت الماهيات كأغرب ما يكون من عفاريت الجان في قصص الف ليلة وليلة. وهي شاشته السحرية يمرّ عليها في كل ليلة من خوارق الافلام ما قد يعجز عن انتاجه «هوليوود» وما أدراك ما خياله!

وتغريه الى اليوم السحب تسري بها الريح رخاء على صفحة السماء فتتصور أعاجيب من الصور يرحل في اثرها ذهنه الى أكوان من الأحلام لا تراها إلاّ عينه. فمن أول عهده تعلقت انظاره بالفضاء ويراه ملاء لاخلاء، عامرا بموجودات مدهشة كما يرى النائم في المنام. غيوم كلا غيوم تتلبّد وتتبدّد فتنتشر مناظر كرؤى السحر: جبالا واودية وأشجارا وأنهارا تلعب في رحابها كائنات كالجنّة لا هي إلى الحيوان ولا هي الى الانسان. واجرام كلا أجرام تحلّق في الأثير ولا هي طير ولا طائرات، ولا كواكب ولا أفلاك، بل مراكب من الخيال بلا مثال تمخر عباب الهواء نحو مجهول العوالم.

علّمه سقف البيت وسطح السماء كيف تنشأ الأشكال من الأشكال فيحيل بعضها الى بعض في سلسلة متصلة الحلقات من حرّ التداعي، فاذا الشيء شيء والشيء أشياء. سريالية فطرية قبل معرفة المذهب، ونراها خاصة في «قندوله الكوني».

وكيف ينسى جارا من صنّاع الفخّار كان لهم بحيّه في «الرحيبة»؟ فلطالما وقف عليها في دكّانه ينظر كالمأخوذ إلى يديه وهما تعملان في طراوة الطين فتملّسان «كوانن»، او تسوّيان على الدولاب وهو يدور ما شاء من آنية الطعام والشراب: اطباق وصحون و«طواجن» و«دواقر» و«حلالب». وشدّ ما كان يعجب بسرّ اليدين تخلقان من سديم المادة كيانات ذات معالم ومعان. ثم تضعان عليها من خط السواد ارشاما كالاوشام او كطلاسم الاقدمين. وقد بلغ من تأثر الطفل بالصانع ان جعل يقتني من السوق علبا من عجين الطين ثم يقبل عليها باصابعه الصغيرة يمرسها ويصنع منها تماثيل ساذجة من البشر أو الدواب. ذاقت يده باكرا طعم المادة ولذّة التشكيل حتى صار كذلك الذي تقوده في الحياة يده، «تأكله» فيمسّ ويجسّ او يفصّل من الكاغظ اشخاصا او يقدّ من الورق ألعابا، وقد ينقش تفاحا بسكين او ينحت عودا بموسى.

وكم حضر في مجتمع النساء جلسات «ضرب الخفيف». ذوب من الرصاص يرمى في الماء البارد وسط المهراس ثم يخرج، وقد تجمّد، على هيآت مذهلة من التشكّل: تكاوير وتجاويف و«شرارب» وذبابات تقرأ فيها العرافة، او تدّعي، مصائر الناس. وكلّما أعيد الرمي تجددت الصورة وكانت من الغموض على ما يحب في النحت بعض الذوق الحديث. فألف من الصغر صهر المعادن وصبّها. واليوم اذا دققت النظر في بعض تماثيله من البرنز لاحظت آثارا من ذلك «الخفيف».

ثورة من موروث الأشكال انطبعت في وجدانه ولا تزال به حية. يستعرضها لك ولا يجزم، ولا ينكر، إنّها بالضرورة



المضطهد

بداية المغامرة. فقد كادت لا تكون الا ذكريات تتوهّج في النفس ولا تفعل شيئا، أو لهوا من لعب الصبيان لولا قوة فيه بالجبلّة يسميها - في حياء - «موهبة»، وعلل اخرى اتسقت له في ما لحق من أطوار عمره. وانما بدأ الأمر يجدّ، في ما يروي، يوم دخل المعهد العلوي واخذ يتعلّم الفن حسب القواعد بأشراف أساتذة الرسم. فحلّ التدبّر شيئا فشيئا محل العفو، حتى ثقف الذهن ودقّ البصر وانضبطت حركة اليد. وما لبث ان تنبّه الأساتذة لمهارته الباكرة فصاروا يضربون به المثل لأترابه في القسم ويستشهدون لهم بأعماله. وشغف الغلام شغفا شديدا بالتصوير، يتعاطاه في البيت بعد المدرسة ويعمّر منه «لوحات» و«لوحات». ويأسف اليوم ان لم يحتفظ منها بشيء. وبعد مضي أربعة أعوام أيقن أن مهجته ليست في العلوم ولا في الآداب وإنما في الفن. فصمّم على تعديل وجهته في الدراسة، وفاتح في الأمر أهله فتمنّعوا. هل يعقل ان يبني الفتى مستقبله على الفن؟ فأين هو منفعة وجاها من الطب أو المحاماة أو حتى من الهندسة! إنما هو تسلية يسمح بها في ساعات الفراغ، أما أن يصبح عمدة المصير فذاك هو «الجنون» و«الاجرام». من هذا الجنس كانت، وهل كفّت؟، عقليتنا السائدة تقيس الامور «بالصحيح» من ملموس المال لا بالهفهاف من صور الخيال. صراع قديم بين «قيم الكيف» و«قيم الكمّ» على ما بيّن «لوسيان غلدمان» في تحاليه لوضعيّة «الخلاقين» داخل المجتمع. فلا حكم بدءا ومنتهى الا للسوق، ولا قيمة للفن أو يدرّ «كيفه» ثروة من «الكمّ» فيستحيل الجمال مالا. ولكنّ الفنّ، في جوهره،

شذوذ عن القاعدة ومروق من الصفّ. ينقض ما استتبّ واستبدّ من العوائد والمواضعات لأن الفنان الأصيل، كحدّ الشاعر عند ناقدنا ابن رشيق «يشعر بما لا يشعر به غيره من الناس». وأحسّ السلمي بما لم يحسّ به أهله فأصّر وبعد جدال كان له ما اراد. وهو أول قرار اتخذه فسطّر به المصير. وما كان يعلم على أي المغامرات هو مقدم.

دخل مدرسة الفنون الجميلة بتونس فتمحّض لما يهوى من رسم بالسواد والألوان: قلميّات وحبريات ومائيات وزيتيات، ومن نحت في محلول الجبس يسكبه في شتى القوالب. فعمقت معرفته بأصول الفن ومهرت بالدربة يداه. ولم يقنع بما يلقى عليه من الدروس العلمية والعملية فكان على هامش البرنامج الرسمي من التمارين على الامثلة المفروضة يخلو في المنزل الى نفسه ليقبل على ما يشتهي من حرّ الأعمال. وأوّل ما نحت صورته تلتها تماثيل أخرى ولوحات تقدّم بخيارها الى المعارض التي دأبت المدرسة على تنظيمها في كل سنة. وكان ذكره قد نبه بين الأساتذة والتلاميذ. والتونسيون إذاك في تلك المدرسة قلّة وسط غمر من الأوروبيين، فباروهم عن جدارة في فنونهم بل وبعضهم كالسلمي كان من المتفوقين، فلم يتخرّج من الدراسة الاّ وقد فاز بالجائزة الأولى في الرسم بلوحة اقتناها منه الحكيم «ترمسال» رئيس بلدية العاصمة في آخر الاستعمار. وكم يودّ اليوم أن يعرف مآلها وان برز في الرسم فلأنّ الرسم كان المادة الغالبة في التعليم ولم يكن النحت الا رديفا.

زاده النجاح ثقة بالنفس فطمح إلى أعلى رتبة في الدراسة، فتحصّل على منحة من إدارة المعارف وسافر الى باريس ليلتحق باكاديميتها الشهيرة في الفنون الجميلة. وثمّ، في ذلك المعهد العتيد المجيد، استكمل تكوّنه، فتلقى من كبار الاساتذة دروسا عليا في تاريخ الفن وفلسفته. وحضر في بعض المستشفيات حصصا في علم التشريح على يدي نطاسي من الجراحين. ولم تعد الصلة بين التشريح وفنون التشكيل في حاجة الى البيان منذ انشأ «رانبراندت» لوحته الشهيرة «درس التشريح». وفيها يحكي الفن ذاته. يبدأ علما من الطب وينتهي فنّا من التصوير. فقد وقف فيها «رانبراندت»، مع جمع من اخوانه على الجسد المفتوح، ثم، وقد تامله، كاتما ولّى عنه إلى آلته ليثبت المشهد.

فتعيد يده وهو يرسم ما قد رأت عينه وهو يحضر، دلالة على ما بين الموضوع والشكل من صلة التكوين. فليس «غرضا» ما يمثله، بل اللّوحة ذاتها أول ما نشأت. فهو بدء تاريخها، منه تنطلق لتبلغ تمامها. فيخيّل إلينا أنّ الفنان قد قام الى منصابه والفرشاة في يده ينظر باللّوحة إلى نفسه في اللوحة ينظر الى الجسد المشروح. فتنغلق الصورة على نفسها عودا على بدء. وعلى مذهب «رانبراندت» سار السلمي بمقتضى تراتيب التعليم حتى تمكن من أسباب صناعته. وعمل الى ذلك على النماذج الحية، بعد الأموات، إلى أن تمت له معرفته بدقائق الاجسام أعطافا وارادفا وصدرا وجيدا، ولخصائص الالوان ومبادئ أخلاطها ما يتآلف منها وما يتجافى، وبطبائع الموادّ وما يلزم كلّ واحدة من الآلات وأساليب العلاج، وبكيفيات صنع الامثال من الجبس قبل صياغة القوالب وصبّ المعادن. خبرات شتى تملكها فاتاحت له تكوينا متينا. وتردّد على المتاحف ليتامّل فيما ادّخرت من كنوز الأوائل والأواخر. فكان يطيل النّظر في الروائع من اللوحات والنحوت باحثا عن سرّ جمالها. وزار المعارض في الاروقة الخاصة وفي قاعات القصرين الكبير والصغير حتى لا يفوته شيء مما يجدّ في فنون التشكيل. وفي تلك الاثناء عدل نهائيا عن الرسم والنحت. استاثرت بيده شهوتها الى ملامسة الاجسام وهي تتصوّر خدّا بعد قدّ وما بينهما من «رمّان الصدور»، كما قال شاعرنا ابن زيدون عن ولاّدة صاحبته بعد ليلتهما الاولى في العشق. ففي الرسم لذّة واحدة من ذوق النظر يطوف بالمفاتن لاعبا. وفي النحت لذّتان، متعة بالعين واخرى باليد. هذه تستطيب عن بعد، وتلك عن قرب تمسّ. والسلمي كما عهدناه منذ الصبى



الأسرة

حسّاس للاجسام جسّاس. وهو ثاني قرار حدّد به مساره. فخرج من فنّ الى فنّ. وكان من أشدّ الأعلام تأثيرا في نفسه النحّات الفرنسي الكبير «رودان». قد اختلف الى متحفه مرارا وجال فيه منبهرا بين التماثيل،


القندول الكوني

أجسادا من مصقول الصخر مليئة عتيدة ناصعة الخطوط بيّنة المعالم. تحرّكها من الداخل قوة ما من عاطفة او عقل، عشق في «القبلة» يدفع بالحبيب الى الحبيبة، فالشفة على الشفة، والذراع على العنق في ضمّة حميمة، وخواطر في المفكّر تثقل الراس على قبضة اليد، والمرفق على الركبة، والجسم متجمّع كانه رياضيّ يتحفّز للوثوب. شيآن أخذهما السلمي عن هذا الأستاذ الأول: شدّة وحركة، وثقل وخفّة يلوحان خاصة في أولى أعماله.

وفي باريس التقيت به لأول مرة في منتصف الخمسينات، ومعه محمد السهيلي لا يكاد يفارقه. فتعارفنا وتعاشرنا ثم وقد عدنا الى البلاد، تعاونّا على خير ثقافتنا، كل في ميدانه. وهو من أحبّ الناس الى النفوس. طويل القامة متين البنية لحيم، والوجه طلق يلقاك بالبشر، والعينان واسعتان محوّقتان، خلقة، بالسواد، والنظر عميق ناعم كأنه خارج دائما من عالم الأحلام، والصوت رخيم رحيم. وهو طيب العشرة ودود، يجدّ في أعماله وفي ساعات الانس لعوب. عليه سيماء الهدوء وفي القلب اهواء تجيش. ليّن العريكة وفي العمق صلابة تشعر بها ولا تراها الا في ما ينحت. فكانه تمثال من فنّ «رودان»: متانة ورقّة ورزانة وخفّة.

غرف في باريس من بحر الفنون ما شاء، ونال ما احبّ من الشهائد ثم عاد الى تونس وقد استقلّت فانتصب استاذا بمعهد خزندار يدرّس الرسم الى ان ارتقى الى مدرسة الفنون التي كان فيها درس. تكوّن وها هو بدوره يكوّن شبابا من بعد جيله فيغرس فيهم حب الفنون. ولم يكن التعليم عنده مجرّد مهنة منها يرتزق، وانما كان مسؤولية ثقافية تعاطاها بدرجة عالية من الوعي. فهو، ولا فخفخة، عميق الشعور الوطني، يحبّ البلاد وأهلها، ولها ولهم يريد أن يعمل، وبفنّه أولا وآخرا. فهو التزامه الأكبر وما اخلّ به يوما. ولم يبخل، الى ذلك، عند الملمّات على النضال بالعطاء. فاتخذ من جماعات من المثقفين مواقف شجاعة من


الأزواج

أسخن القضايا في العالم وفي البلاد ما كان ليرضى عنها بعض الحكّام. فهي واجب مدني يؤديه في بساطة وثبات، بل واجب انساني يمليه عليه ضميره. تهمه الحياة العامة ويأبى أن يتعلّل بالفن ليبقى على الهامش يتفرّج. يقينه إن الفن يموت ان لم يتغذّ من حياة الناس وحركة العالم. فكم من تمثال له تراه وهو كالاحتجاج يسجّله في صلب المعادن على بؤس الانسان في هذا العصر. حتى لتبدو أعماله أحيانا «عرائض» يمضيها بالازميل أو النار وفي الملأ يذيعها. فكيف وتلك شيمه، لا يستجيب الى داعي المساهمة في بعث المجتمع الجديد، لا سيما والعهد، وذلك شعاره، «بناء وتشييد»؟ فانجز للدولة وبطلب منها، نصبين تذكاريين تمجيدا لأرواح الشهداء. أقيم الأول بمدخل باجة والثاني بساحة سوسة. فكانت بواكيره في ذلك الطور أعمالا رسمية من «النحت المعملي» تسري فيها أنفاس قوية من روح الملحمة التي كانت تهزّ العباد. ثم طفق ينشئ ما توحي به إليه جم خواطره، قطع متنوعة قدّمها للجمهور في معارض مشتركة مع بعض أصدقائه الرسامين. ولكنه ظلّ قليل

الظهور يؤثر العمل شهورا في صمت المنحت قبل البروز. لانه متشدّد مع فنه لا يدع القطعة الا بعد التجويد الطويل. ولم تمض عليه مدّة حتى أحسّ بالحاجة إلى التخلّص، وقتيا، من أعباء التدريس ليتفرّغ للنحت. فسافر الى باريس ثانية، وحلّ بها ضيفا على «حي الفنون». وفي جوّ تلك الدارمن الخلوة والسكينة عكف على نفسه يراجع أعماله ليحدّد أفق المسير. وتحسس من حوله آخر ما ظهر على الساحة الفرنسية من تيارات التشكيل. وكان النحت فيها قد اتخذ منذ سنين مجرى جديدا مع موجة أخرى من رجاله اخصّهم «سيزار» الفرنسي و«بوترو» الامريكي اللاّتيني، والايطالي «جياكومتّي». فتعرّف على أعمالهم واحدا واحدا ولا سيما الاخير منهم وهو الذي شدّه اكثر من غيره وسيكون له الدور الحاسم بعد حين في تغيير فنّه. والبون في المذهب شاسع بينه وبين «رودان». انتهى عند «جياكومتّي» عهد النحت المعملي بصخره ورخامه من القطع الكبير. فعوّض الطبيعي من خامات الارض الصناعي من معادن العصر. فصغرت الاجرام وضمرت الاجسام، وانقلبت الفكرة غير الفكرة كما يبدو للناظر في مجموعة «المارة». فاذا شخوص ضئيلة الكيان، سيقانها كالعيدان وقد طالت وجفّ لحمها. والابدان ناشفة عجفاء، والوجوه مجردقة قد سطّحت وجناتها، وكبرت وابتعدت الاذان، وعيون كعيون الفئران فيها كالحيرة بل كالذعر من قلة الأمان. فقد انتقل مركز الثقل من الجسد الى المحيا تنعكس على صفحته - كالمرآة - فواجع العصر وأوجاعه. فتنمّ الملامح عن شبه تيه في هول البيداء. نحت جديد يبدو فيه الانسان هزيلا بعد امتلائه، ضعيفا بعد شدّة، مردودا الى نفسه وحيدا، في وحشة من غيره، وعن الدنيا غريبا. كانه قد أضاع في الطريق ذاته وضلّ السبيل. لم يعد من نفسه العتيدة إلاّ كالشبح يهيم على غير وجه. خيال على الارض يمرّ ولا مأثرة ولا أثر. نراه في لحظة العبور على عيدان ساقيه يمدّ الخطى قبل ان يدخل في الدهماء. سلبت منه قوّته فقلّ وزنه وقصرت قامته. كان هو المركز راسيا ثابتا وحوله يدور العالم باشيائه فصار كالريشة تعصف بها الرياح ولا حول له ولا هو يدري ما شأنه. وقف السلمي على كل هذه الأمثال والمعاني فاعتبر الأشكال ولم يعتبر ما يشد الأشكال من فلسفة البؤس. ومن أطرف ما جرى له من المفارقات أنه قد توّج إقامته في حيّ الفنون باحدى بدائعه «اللمسة» وفيها نفحات عتيدة من فن «رودان» ولكنه نال بها جائزة «جياكومتّي». وما زال يحتفظ، في فخر، بالميدالية منقوشا عليها وجه ذلك الفنان.

وقفل، وقد اشتهر، راجعا الى البلاد. فتهاطلت عليه الطلبات من المؤسسات بنوكا وفنادق وشركات فانهمك في العمل وأنجز مجموعة من الجداريات جلّها من المعادن تتصدّر بهوا او فناء او ردها. وطلع على الجمهور بمذهبه الجديد في اول معرض له أقيم «برواق الفنون» فكان الاقبال كبيرا والاعجاب. وحفل كتابه الذهني بتقاريظ الزائرين، وكنت منهم. فسجّلت على صفحته ما سجلت ولا يختلف ما أكتبه اليوم عنه إلاّ بالإفاضة والتفصيل. ونعمت حاله فبنى له بيتا جديدا بحيّ سكّرة، وأفرد منه للفن جناحا. وفي ركن منه معمله وقد ملأته أكداس الالات وطبقات المعادن وحزم القضبان. وفي الرحاب متحفه تعمّره التماثيل وقد قامت كانها «مدينة الاصنام» تتقابل فيها وتتحاور فتروي همسا فصولا من قصة الانسان.



الجلسة

تقلّب في نحته، ككلّ فنان حي، بين أطوار هين تصنيفها على ما بينها أحيانا من التواصل. لقد مرّ - عموما - بعد البدايات من مذهب رمزه «رودان» الى مذهب رمزه «جياكومتّي». فتحول من الحجر وأشباهه الى مصنوع المعادن من نحاس وحديد وبرونز وفولاذ. باختلاف المواد صغرت احجامه فصار الاشخاص شخيصات، وتغيّرت الأدوات والأساليب. ترك المقارع والمقاطع والازميل والمطرقة إلى النّار والاتها: تنّور ومصهر ومشعال وملحام. كان كالنقاش وعليه من الغبار بياض فصار كالحداد وعليه من الدخان سواد. تبدّلت في العين صورته. ولو رأيته وعلى وجهه قناع من البلور الواقي وهو واقف على النار يصخر ويسبك لحسبته من صناع الفولاذ في بعض معامل الصبّ. بل «فلكان» اله الجحيم، في اساطير الرومان يصنع في جهنمه اسلحة الارباب

والابطال. فكأنّما أطواره في الفن عهود الانسان في تاريخه يرقى من الحجر الى الحديد، ومن الحديد إلى البرنز. وهي أيضا عهود النحت عبر القرون: صخر ورخام في الزمن العتيق، ثم حديد وبرنز في العهد الكلاسيكي وأخيرا الفولاذ في عصرنا الصناعي. ولم يكن تطوره ذاك اختيارا بحتا ولا محض اضطرار، كان حريصا بلا شك على مواكبة أحدث المدارس حتى لا يتخلف عن روح العصر ولكن عوامل أخرى قد تدخّلت في تكييف مساره فالنحت لا كالرسم يحتاج الى كمّيات كبيرة من الخام. بعضها كنفيس الخشب قد يعزّ في السوق وجوده لانه مستورد.. وبعضها كالرخام باهظ الثمن. فلم يكن بدّ من الاقتصاد في المادة. فالتمثال الكبير، ما لم يكن بطلب من الدولة أو بعض المؤسسات، لا يلقى من الخواص من يقتنيه لغلوّه أولا ثم لأن الأذواق لم تألفه بعد. فمازال الفن، وإن بدأ يتاصل، يحتاج الى مزيد من الوقت لكي تستانس به النفوس. وكم نادى السلمي الى التعاون، منذ التصميم، بين المعماريين والنحّاتين حتى يتكامل في البناء الفنان فتزدهي بهما المدينة. ولكن لم يستجب اليه احد، فاضطرّ، وذوق العصر يدعو، إلى تصغير الاحجام لعلّها تكون أقرب إلى المتناول فتنفق فيعيش منها وتزدان بها البيوت. وان كان ثمّة شيء لم يحاوله فهو صناعة التماثيل الكبيرة من البرنز، لا عن عجز بل عن مبدأ. لأن عمل الفنان في ذلك النوع من النحت لا يعدو انشاء النموذج، وغيره من معامل الصبّ هو الذي يصوغ القالب ويسكب المعدن ثم يصقله ويضع عليه تلك المسحة من العتيق (باتين)، ولا يريد السلمي ان يكون له في فنّه شريك.

ومهما تنوّعت المواد بين يديه والآلات فالمعاناة واحدة. ينشأ التمثال أول ما ينشأ فكرة في الرأس لا يعلم من أين أتت. تدعوه الى الانجاز فلا يستجيب. يدعها تعتلج حتى تنضج. فإذا اكتملت في ذهنه وحان قطافها تناول الورق والقلم وشرع يخط صورتها ويعيد الخط إلى أن تتشكل في عينه واضحة. وكأنه معها صياد مع فريسة يحاصرها من كل جانب حتى يقتنصها. ثم يقبل على كتلة الخام وفي رأسه الفكرة وعلى الورق الصورة وبيده الالة ويبدأ الكرّ والفرّ بينه وبين المادة الصلد. وقلّما تطاوعه من أول وهلة بل كثيرا ما تتمرّد. فيعاندها وتعاند. فان لم تذعن تركها مدة ثم يعود إليها أشدّ عزما على إخضاعها. وقد لا يلقى منها ثانية إلا المقاومة وثالثة ورابعة. فيلقي السلاح كالمقاتل المهزوم. معارك خسرها في معمعة الفنّ ويعترف. واما اذا استجابت واخذت تتكون بين يديه على ما يحبّ لها من المعالم فهي لحظة اللذة الكبرى وتعدل عنده الدنيا. يمسّح عليها في غمرة الحبّ. وانّ صلة النحات بمنحوته في ساعة الوئام كصلة العاشق بالمعشوق. فلا ابداع في الفن بلا شهوة. وليس الا الهوى خلاّق.

وأفتن ما يفتنه النار ينطلق من الانبوب لهيبها. يلين لها عصي الحديد فيتقوّس ذليلا ويلتوي وتتشكل الصورة شيئا فشيئا، فتحسّ اليد كأن قوة النار قوتها، ولسانها ذبابة قلم به على الصفحة يخط. وقد تعطيه المادة احيانا من نفسها أكثر ما طلب فتقوده يديه الى أحسن ممّا قصد. فيكون الكشف وتتجلّى للنظر بغتة روعة الخلق. فبين الفكرة تخطر والصورة ترسم والمادة تتكوّن مفاجآت من الابداع لا تحسب. قاسية على الفنان مغامرة الخلق إلاّ أنّ لها في حالات التجلي متعا قصوى.

هذا السلمي ، وتلك في الدنيا رحلته انسانا وفنّانا. وهلّم الآن، وقد حان الوقت، نزور على مهل متحفه. لا ذاك الذي في داره فحسب، بل والذي من داره قد انطلق ومن حولها شاع إلى أطراف الأرض. وليكن معنا الشعر فما اجمل ان يلتقي الفنّ بالفنّ.

المدينة الجديدة

I ـ العهد الحجري: «نصب الشهداء» (سوسة)

و«للحرية الحمراء باب
بكل يد مضرّجة يدق»
شوقي

مشهد «جماهيري» هائج مائج كما تكون المظاهرة في عنفوانها. أشخاصه ثمانية هم طليعة الوطنيين: إمرأة من حولها سبعة من الرجال. وقد وزعوا على المهاد كتلا ثلاثا تتعاقب في حركة متنامية: مؤخرة ومقدمة ووسط بينهما في التركيب المحور الهندسي عليه يدور الطرفان، ولا شيء من قبل ولا شيء من بعد، او هكذا يبدو في حس العين.

في الخلف صف عتيد من الاجساد تقف صامدة جنبا لجنب كالسدّ المتين. الايدي عزلاء ولا سلاح الا الصدور مشهّرة يعمرها الايمان. ثلاثة هم ولكنهم يوحون من ورائهم، فيما يبدو فراغا، بالعدد والمدد من الجموع يشدّ بعضها بعضا كالبنيان المرصوص. ومن أعماق هذا الجدار الثخين من الابدان راسية في المكان تنبثق الحركة قوية وتتدفق الى الامام.

وفي الوسط ثالوث آخر من الأشخاص في حالة من الهيجان. الشهيد وهو من وقع الرصاص يتهاوى على ظهره ويده الى بطنه على موضع الاصابة. والى جانبه رفيق له قد بادر اليه يشدّه من خصره، ويحنو عليه كأنما يريد احياءه. ومن ورائه الغادة تسند قفاه بصدرها وتشمخ براسها عاليا وكأنّها تونس بين رجالها تفخر بمن قتل منهم في سبيلها. فتحتضنه ولا تنظر إلى ما يعرضه جسده الهالك بل الى ما ترسمه روحه الباقية في الافق: «حرية حمراء» تخفق كالعلم. ولأن الشهيد غاية النصب توخى السلمي في التشكيل ان يجعله القطب. فهو نقطة العنف الاقصى في لحظة الصدام بين القوة والقوة، والاقدام والصدّ. فيحدث باستلقائه إلى الوراء كالجزر وسط المدّ، تراجعا يعاكس الاندفاع يجيش به المشهد فجاة بعد سكونه. والمعنى جليل يهمس به ولا يجهر. صوّره على تلك الهيأة لا واقفا ولا طريحا بل كالمعلق ابدا في الفضاء لا يهوي. فالشهداء ان صرعوا لا يسقطون، اكرم نفسا من ان تتعفّر اجسادهم في التراب عند الاقدام. طاهر جثمانهم في ساعة الفداء فلا يهان. ويقتلون ولا يموتون و«لا تحسبنّ الذين قتلوا في سبيل الله امواتا». آية كانت ترددها القلوب في أوقات العبادة، وفي يوم البلاء ترتّلها بدمائها الابدان.

وفي المقدمة رجلان كلاهما مندفع الجسم الى الأمام. أحدهما ينقضّ ولا يلوي على شيء، همّه الاقدام. والآخر إلى الشهيد يلتفت براسه ولا يقف كانه يستمد من مرأى تضحيته مزيدا من العزم على مواجهة النار. كما انفتح النصب على العدد من ورائه كذلك ينفتح على العدو من أمامه. عدو غائب عن الانظار وفي غيابه حاضر لأن التمثال لا يفهم إلا به. فيبدو كالمفقود وهو موجود، نلمس اثاره في ما يعكسه الوطنيون من ردود الفعل على أفعاله. على ناره. وإضماره أبلغ فنّا من التركيب من إظهاره وأبعد في الدلالة فكرة. فالنصب للوطنيين لا له. هم أبطاله يمجّدون. أصلاء في ارضهم يذودون عنها وهو عليها دخيل غاصب، وعنها عما قليل راحل. زائل «كظلام يحول». وأن ترى شره يبطش بالعباد أوقع في النفس من ان تراه ينفجر من أفواه السلاح. فمحيت إلا من الطغيان معالمه.

وبمرور الزمن عظم في الذهن معنى غيابه. فإن ترك بلا ملامح تحدد وجهه فلأن وجوه الاضطهاد عديدة. كان بالأمس المستعمر بجنده المدجج فعاث سنين ثم ذهب وقد يأتي من بعده من في الدور يخلفه. فلإمساك عن تشخيصه يطلق التمثال من قيد ظروفه، كان فيما مضى مظاهرة ما فها قد صار المظاهرة في كل زمان ومكان، يهبّ فيها الشعب في وجه الطغاة دفاعا عن الحقوق والحريات. وبذلك يرقى المشهد الى مقام الرمز يشيد بروح الجهاد تتجدد في الانسان ما تجدّدت صور الطغيان.

بل ويعلو الرمز الى قمّة التدلال، إن كان لك بالرسم علم. فتتوارد إذاك على ذهنك لوحات ولوحات من روائع الفن في دين النصارى، عملها لهم عباقرتهم في الرسم وشهدها السلمي بدون شكّ في المتاحف والكنائس. وكلّها في موضوع أثير على نفوسهم: «الانزال من على الصليب». فترى شهيدنا بجسمه المضرّج بين اصحابه ومن ورائه أمّه تونس تحتضنه كانّه المسيح وحول جثمانه المعذّب الحواريون وعند راسه مريم أمّه تبكيه. فالمشابه لا تنكر. وهي ضرب من «التناصّ» كالذي يوجد في الأدب بين كتاب وكتاب. فتجاوب الصورة الصورة من نحت الى رسم كما يحاور الكلام الكلام من نصّ الى نصّ. ولا هي الى ذلك تستنكر على بعد ما بين العصر والعصر، والبيئة والبيئة، والدين والدين. فقد تختلف كل تلك المظاهر ولا يختلف المعنى. لان التضحية من أعظم ما يشترك فيه البشر من الرموز. وقد مات المسيح - عند اهل ملّته - فداء عند ربه للانسان، ويموت شهيدنا فداء عندالله للوطن. سخا علينا

بروحه لنحيا على ارضنا احرارا. وربما لم يكن من قبل إلا رجلا من الغمر حتى اذا جاءت ساعة اللقاء كان من الأبطال. فمن البساطة دائما تنبع شجاعة الشجعان «نموت نموت ويحيا الوطن» تحسبها اغنية لم تجعل الا للمراسم وكانت عند الشدائد توقعها الاقدام تسير بالصفوف الى الموت الزؤام. بكل تلك المعاني الجسام يذكّر السلمي، وعسى ان تنفع الذكرى المواطنين.

وبقدر ما يروعنا التمثال بمعناه يروعنا بمبناه. اشخاص شداد، منقوشة اجسامهم في الحجر الأصمّ، راسخة اقدامهم في صلد الصفا. لا فرق بين الأرض وأهلها، من مادتها قدّوا. فهم فيها منغرسون ومنها للعدوّ طالعون صخرا على صخر، يردّون على ناره بكتل الصلب من العزم. ويهزّ كيانهم نفس ملحمي به تخف أجسادهم من أثقالها، فيسيل بقطع الصخر الدفق. في هذا التمثال بلا ريب نفحات عتيدة من روح «رودان»: قوة في الابدان وحركة دافعة. ولكن الدقّ غير الدقّ. فكأنما بالشاقور نحتت الاشخاص لا بالازميل حتى لتبدو المادة على حالها من الخام. لم تصقل المعالم ولا هذّبت حواشيها. حزيز مرآها غليظة حوافيها. والوجوه بين وضوح وابهام. فتحسب الأسلوب «بدائيا» ممّا قبل طور الكلاسيكية وهو مما بعده من أحدث مدارس النحت. وإنما يستعير من فن الأوّلين خشونته حتى يلتئم الشكل والغرض. فمتى كانت الاجسام تملس وتنعم في الهيجاء؟ ومتى كانت الوجوه في مثال النقع تبين؟ بل لغلظة الحروف إذ تحرّر الأجسام من أسر الخط الدقيق تجعل الصورة ترفّ ابدا في العين ولا تقرّ، فتوحي الى الخاطر بما لا يتوقع من المناظر.

«اللمسة»

«لو كنت أعلم أنّ الحب يقتلني
أعددت لي قبل أن ألقاك أكفانا»
بشّار

وفي صلابة الحجر خشب السنديان. ومنه قدّ السلمي «لمسته» العاشقة. ذراع عضلة متموجة قائمة على المرفق، تلتفّ على خصر الحبيبة واليد من جسمها تدنو. تراها فترى أفعوانا يلتوي على فريسة والرأس على اللحم ينقضّ. فالشبه قوي ملمحا بملمح بين هذا الذراع وذاك الوحش. جلدها أحراش كقشرته، وظاهر يدها متقلّص كجمجمته، وباطن الراحة منقعر كفمه مفتوحا، وأطراف الأصابع معقوفة كأنها أنيابه مشهرة تتأهب، وقد سال اللعاب، للنهش والقتل. والعشيقة مستسلمة للطوق كأنها تذوب لذّة، وتنتظر في شره متى يكون العضّ والأكل.

وقد انبثقت من اصل الذراع إنبثاق حواء من ضلع آدم. فهي منه وهو إليها، وهما الآن في ساعة الغواية والشيطان ثعبان قد تلبّس الذراع ويغري بالاثم. فمن تلك الأسطورة الأولى جاءت رموز هذه الصورة. ويرتكز كلّ ذلك على قاعدة «مكعوكة» كأنها الساق تلتفّ على الساق. وفي ما انفرج بينهما كالقورتين فارغة ومنسدّة. هذه تحت الذراع يملأها قضيب يطلّ براسه كانّه ذكر الرجال اذا طزّ. وتلك تحت المرأة تفترّ شفاهها عن غور بلا قاع كانه فرج الانثى ينفتح شهوة.

اختصر الفنان مسافة ما بين الفوق والتحت حتى انغرست اللمسة في نار الجنس. فيسرع منه اليها - عبر أمواج الذراع - تيّار الشبق. فتعنف الشهوة. واذا العشق غريزة ضارية، والذراع سبع جائع، واللمسة افتراس. خلا الحب من كل رومنسية. كان عواطف ثرّة فصار شهوة قتل، أكلا للحم الحبيبة بأنياب الأصابع.

ركّب السلمي تمثاله متناصفا، على ثنائية واصلة فاصلة بين أعلاه وأدناه. فرسمه في خطين من الأضداد: مطوّل يرتفع على عريض ممدّد، كتلة قائمة من تحتها كتلة تنبسط. اما ما ارتفع فصوّره على الحقيقة - أنّى كانت ايحاءاته - وأما ما انخفض فعلى المجاز. فجسّد ثم جرّد، وقرّب ثم بعّد، وما عبثا كان ذلك التفريق. فاللمس، وان أحرج، مباح رايته، لا كالعورة فهي لا تكشف. فكان لابدّ ان يلقي الفنّ على عريها شفوفا إن وشت فلا تفضح. وأمام هذه الذراع ذراع اخرى لا تراها يد، ذراع السلمي ويده تنحتان التمثال في شغف فيجري الهوى جرافا من الناحت الى المنحوت. وهذا بفنّه يهيم، وذاك بجسم المرأة. عشقا على عشق.

في هذه التمثال ايضا آثار من فنّ «رودان»، تحسّ بها في شدّة البنية وقوّة الحركة. بل لعلّ «اللمسة» من وحي «القبلة». الا أن الجلد قد خشن وكان من قبل أملس أمرد، وتوحش الحب بعد أن كان تأنسن فأضحى العناق أفعوانيا، والشفاه أنيابا، والبوس لدغا. ولم لا تكون للسلمي ذراعه اذ كان «لسيزار» «ابهامه»؟ ابهام هائل قائم وحده بلا إخوانه يعبث ساخرا بالناظر. وقد كان لا يعبأ به الاّ عند البصمات فاذا هو طامس لعينه يكاد يفقأها، وكانه يقول ماكرا «من اليوم، وقد رأيتني، لا يمكنك ان تنساني». ومن منّا يلتفت في العشق الى ذراعه؟ وها قد جلاّها لنا السلمي في غمرة الهوى فلا أخالنا بعد اليوم ننساها.

كذلك شأن فنّاننا مع الأعلام، يستوحيهم ولا يحاكيهم.

إن استلهم فلا يقلّد. بل قد يباريهم في الموضوع، وفي الأسلوب قد يجاريهم كالشاعر قديما يعارض الشاعر فالغرض واحد والوزن والقافية، والقصيد غير القصيد، والنحت غير النحت.

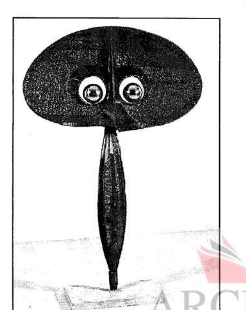
«الطائر»

«وطر لعلك في ارض الحجاز ترى
ركبا على عالج او دون نعمان»
عنترة

ومن نفيس الصخر المرمر، ومنه كان «طائره»، قطعة واحدة من الرخام بيضاء ملساء لا يكسوها كساء من الريش. فلا قوادم ولا خوافي. جرّد الفنان صورته من كل التفاصيل فلم يبق فيها من الاصل الاّ أعمّ مقوماته. فلا هو حمام ولا نورس ولا برّي الأوز. وانما هو الطائر. قطعت راسه محوا لكل هوية، ونكتة سريالية وظهر ذيله كاملا وبين العنق المبتور طالعا والذنب الطويل مبسوطا يرتفع قوسان هما الجناحان قد عرّشا. ويقابلهما من تحت قوس اخر مقلوب هو البطن وقد تدلّت. وفوق الظهر دون قوس الجناح فجوة من فضاء. خطوط بسيطة نقية تشكل هيكل التمثال وتوعز بشدّة الحركة. وتنظر فلا تدري أهو يحلق في الهواء أم على الأرض يتحفّز، وقد هزّ الجناح الى العلياء. وسواء انطلق أو لم ينطلق فقد تخلّص من وقر رخامه فغدا هفيفا يرفرف في الفضاء، يحمله خفيفا، وتلك الثغرة من الهواء، فانّ تصوّرته حماما كان كرسول المتيم من الشعراء يطوي المسافات طيا إلى الحبيبة يشكو إليها تباريح الهوى، او كورقاء «بيكاسو» تسافر بين الشعوب لتبشّرها بالسلام والاخاء. واذا ابقيته على حاله من الغموض رأيت دورة الاكوان وتوالي الفصول والطير خفّاق الجناح يعبر في السماء من مشتى بجليد القطب الى مربع بخط الاستواء. رأيت الحياة مع المواسم تتجدّد وسنّة الله في خلقه. والسلمي من العشاق شرعته الهوى ويدين بحب الانسان للانسان. والسماء فضاؤه من الصغر ومسرح أحلامه وأهوائه.

II ـ العهد المعدني:

اخر أطواره وأطولها وأكثرها بلا مراء انتاجا. جمع فيه صنوف المعادن فألّف منها ما يشبه «مدينة النحاس» من تماثيل الأشياء والأحياء. انفجر فيه فنّه في كل اتجاه تصويرا وتعبيرا. فنوّع في الحجم كبيرا وصغيرا، ولعب ما شاء على الفراغ والملاء، على الحقيقة والخيال.



طائر الليل

أ ـ الاشياء:

«القندول الكوني»

«يا عروس البحر يا حلم الخيال»
علي محمود طه

غريب هذا «القندول»! آت من ارض الخراف، ذاهب الى بلاد المجهول. نلمحه في ساعة العبور واقفا ويسير. دام مروره وقد يدوم لأنه في فضاء الفن يتحرك فوق مجرى الزمان.

آخره ذيل فلك بمقوده والمجداف. وأوله رأس حوت له عين كبيرة. حوراء فيها سواد على بياض من حدقة مستديرة تسبح كالكوكب الليلي في حليب الضياء. والجسم قد رصّع بمسامير الحديد تنتشر رؤوسها كالنجوم في مجرّ سماء. والجوف مكشوفة حشوها لوالب ودواليب كأنها غرفة المحرّكات في باطن سفينة، أو قاعة الآلات في بعض المصانع. فهو في الأرض وعلى الموج ويحلّق في الهواء. أقندول هو يسري في النهر، أم سمك يعوم في البحر، أم صاروخ في الفضاء يجري، أم معمل راس على اليابسة؟ مجمع عوالم يلتقي فيه البر بالبحر، والبحر بالأجواء. وفيه

العناصر كلها تراب وهواد ونار وماء. «كوني» كما أراده صاحبه أن يكون، فلا قندول إلا على المجاز، وأمّا على الحقيقة فمركب حلم يسبح في لا مكان ولا زمان، حلم الوجود تتحد أجزاؤه في رؤيا الفنان.

من قطع الواقع ركّبه سفينة من الخيال، وعن الأماني يعبّر لا عن سابق موجود مألوف الكيان. لفّق ماهيته من ماهيات فكان ضربا من «التلصيق» يدمج في جرم واحد ما لا يجتمع الا في الأوهام. فاذا هو حيّ وشيء ومن طبيعة وصناعة. سريالية ما تنشئ من شتات الحديد مفردا فريدا، فتولد من قديم الأشياء شيئا جديدا. فيكتسي المعلوم دهشة المجهول وينقلب المعهود عجبا عجيبا. سحر الفن يخلق من خشن الحديد رقة حلم.

ويلعب «التناص» مرة اخرى لعبته. فتخطر بالبال قصص «جول فيرن» وما كان يحلّي صفحاتها القديمة من رسوم الرسامين يستبقون مثله بالتفكير العلمي خبايا المستقبل قبل أن ياتي. فلتوح من وراء «القندول» غواصة النوتيلوس، وهي تجوس أسرار البحار، أو سفينة المنطاد تفري ألغاز السماء. مراكب كما لم تر عين. لها أغلفة من سميك الحديد تشدّها مسامير غليظة، وعليها جسور وسلالم، وفيها عنابر ومعابر مسرودة من مختلف المعادن. تحيّرك بمنظرها الغريب، وتغريك بالسفر الى مشارف الدنيا على مجهول العوالم. حلم من حديد خارج من عقل العلم في عهد الغليان الصناعي.

فاذا كنت لا تخشى المغامرة فاركب هذا «القندول» وليرحل بك الى ما بعد الحدود، الى ما وراء الدنيا حيث لا احد يعرف ما هناك. كن رائد فضاء ولو بالذهن.

«القونق» او «الطبل الحديد»
«هذا بناقوس يدقّ..»

ابو العلاء المعري

ساريتان من القضبان ترتفعان من الارض الى السماء كالدعاء. وبينهما في الهواء علّق كالصنج الكبير قوامه هلالان من الصفائح يتناظران من فوق ومن تحت. وفي الصدر موضع الدقّ، قورة في صورة القمر تخفف من عبء الامتلاء وتفتح كالنافذة على الفضاء. فكأن لا حاجة الى القرع، يكفي أن يحرك العبير الطبل ليسمع رنينه. وتعلوه قضبان مربعة السمت متفاوتة الطول من جنس ما قام عليه من الحوامل. فتصطف من فوقه ـ على انقطاع ـ كأنّها جعاب «الارغن» في مغنى الكنائس توزّع في المكان تقاسيم الانغام، هو عند القوم «ناقوس» ينتصب في معابد «بوذا» وأديرته، يؤذن للرهبان بأوقات الصلاة فترتفع التسابيح مرتّلة كالغناء من العابد الى معبوده في السماء. قرين عبادة حتى جاء السلمي فاضحى هو العبادة، كان الصلاة بالوظيفة يدلّ عليها بالصوت من بعيد فصار الصلاة بالكيان. لا يؤشر لاقامة الشعائر فهو الشعائر ذاتها. هيأته الدعاء، قائما على ساريتيه وفي الفضاء، وصوته الترتيل تصرفة الجعاب عاليا نحو السماء. بل هو السماء، قبّتها في شكله المستدير وفي الوسط كوكب يحفّ به الهلالان ومن حوله تنتشر من المسامير نجوم. فأعجب لكيمياء الفن كيف لطّفت المعادن حتى غدت روحا ترفرف في العلياء. وما زال كذلك الى اليوم قائما للصلاة على ربوة من ربى «سيول».

ب ـ الحيوان

و«الدنيا لمن غلبا»

المتنبي

لولا الشرّ ما كان للخير أن يكون. فهما ضدّان متلازمان، وأبدا يصطرعان كالملائكة والشيطان. فالغرائز الوحشية لم تهذب بعد في الانسان على طول الحضارة فكيف بها في الحيوان. وبعض الناس يحبّ أحيانا أن يهيّجها في الكباش والطير والأنعام ليتخذ منها لهوا. فيمسرحها لعله يخفف من ضراوة الوحش فيه، «فيطهّر» بالفرجة نفسه من خبث السوءات. تعويض لا يزال من عهد أرسطو غاية التمثيل التراجيدي على ركح المدينة. والسلمي على حبّه للخير حساس لفواجع العنف في حياة الانسان، فشخصها بارزة للعيان عسى أن ينخلع البشر من نوازع العدوان. والنحت كالمسرح أشخاصه التماثيل، تجسّم على الركح أدوارها. وقواعد اللعب واحدة.

صراع الديكة

ديكان اشتبكا في صراع موت او حياة. فأحدهما بعد قليل لا محالة هالك. وقد زادت المعدنية قتالهما شراسة. ذهبت عن الريش خفته ونعومته فتصلّب وانتفش شائكا كالابر. والمنقار قد احتدّ أمضى من السنان، والمخالب تذبّبت كالنصال. فهما في عنف الصراع وقد تشنّجا واستشاطا وانقضّ كلاهما على الاخر يقتله. فترى كتلتين من الحديد تتراميان تشدّهما في الهواء قوة الصدام. وازى السلمي بينهما في المنظر ووازن في الأحجام حتّى كأنّهما جسم واحد له نصفان، نظير يقابله نظير، وعديل يساويه عديل. وهما ساكنان في المكان وتشعر بشدّة الهيجان. فالحركة في نحت السلمي روح التمثال تحيى صورة الكائنات وإن استحدثت من جماد.

صراع الجمال

تسلية من الألعاب تعرض على السواح في مهرجان «قبلي». جرّدها الفنان من مظاهر اللهو ليردّها الى أصل معناها من الصراع. هيكلان التحما في عراك شديد فارتفع السنام تجاه السنام والتوى العنق على العنق وحدّقت العين في العين، والتفّت الساق على الساق توقع بها. هندس النحات مشهده بدقة حتى بدا كأنّه معمار. فاذا تأمّلت في ما انفرج بين القوائم رأيت كالأقواس على عمد. واذا نظرت الى الحدبة على الظهر لاح لك كمثل القباب. في هذا التمثال من تناسب الاقسام وتناسقها كهيأة الدار: خطوط دائرة واخرى قائمة واحجام مستطيلات.. ذكرى ذلك المعمار توحي الى يد النحات بالأشكال.

طائر الليل

«والليالي حبالى يلدن كل غريبة»

طرفة

هو بوم وأكثر من بوم، على ما عهدنا من تراكب الصور عند هذا الفنان، كائن مدهش الكيان. قامة عليها هامة. فكل الجسم في الرأس، وكل الرأس في العين. والعين عوالم من ورائها عوالم. لم يحتفظ السلمي من البوم الاّ بقليل من الشّيات، ما يشبه المنقار من فوق، وما يشبه المخالب من تحت. والبقية ابداع. ضمّت الساقان ضمّا حتى ذابتا والصدر في عود رقيق يرتفع قائما كالسارية. يعلوه كالاسطوانة في وسطها غوران انفتحت دوائرهما كأنها أبواب الغيب. «طائر» عجاب كاللغز المحيّر يرنو الينا فاذا عينه لا تعكس شيئا مما أمامه بل تشي الينا بما وراءه من سرّ الليالي وبعيد الأكوان. فيأخذنا منه كالسحر. أما هو من اصحاب السحرة؟ فلا سحر بلا بوم، ولا بوم بلا ليل. والليل أبو هول لا تفكّ طلاسمه. فنحن على عتبة المجهول. ولا يكاد التمثال يستقرّ لنا على هيأة البوم حتى تتغير الصورة. وها نحن أمام زهرة وحشية دكناء من ازهار الليل قد استوت على ساقها وفتحت أكمامها وأطلت الأزرار. تناجي الدياجير بأحاجي الكون.. نزلنا من جوّ الى برّ، وخرجنا من طير الى نور والظلام هو الظلام والأسرار هي الاسرار. وماهي الا لحظة ونجد نفسنا فجاة في قاع البحار مع حيوان مائي أشبه ما يكون «بالحريقة» وقد تكوّر جسمها وتدلّى من تحتها اصبعها طويلا، وبرقت في العتمة عيناها تبوحان بخبايا الأعماق.

ويعود النظر مرة أخرى الى التحوّل. فنرى كائنا غريبا قد أكل راسه جسمه كواحد من أهل المريخ على ما توهمه الناس وصورته السينما في شخص «ايتي». جاءنا ليلا يزور وها هو يحدّق فينا بعينين واسعتين غارتا عميقا في محجرين كبيرين يطل منها مجهول كوكبه البعيد. فنحن مع هذا النحت في رحيل من صورة الى صورة، من جوّ الى برّ، ومن برّ الى بحر، ثم نعود الى الأجواء. وسواء أرأسنا هي التي تدير التمثال ام التمثال هو الذي يلعب بفكرنا فنحن في عالم الليل بين سرّ وسحر من قوّة الايحاء. فكأنها لغة الشعر. وأن يستحيل غليظ المعادن شعرا معجزة من معجزات الفن لدى السلمي.

ج ـ الانسان

هو سيّد الخلق ومركز الكون، وعليه في الفنّ المدار. وقد أنشأ فيه السلمي من النحوت ما لا يعدّ. هو موضوعه المحبّب لأنه هواه الاول. تفنّن في تمثيله فشخّصه في شتى أحوال الوجود: يعشق أو يفكّر، ويعمل أو يستريح، ويضطهد أو يهبّ واقفا ضد العدوان. أحاط به في فنّه من كل النواحي فسجّل به مواقف من قضايا العصر: حرية المراة، وشرف العمل، ومقاومة الطغيان. تماثيل كالعرائض يوقّع عليها وتنادي بحرمة الانسان في كل مكان. فنّه بيانه به يعبّر وهو أفصح من كل لسان، وسلاحه به يقاتل وهو أحدّ من كل سنان.

وأصل الانسان اثنان ذكر وانثى، ادم وحواء. «وخلقناكم ازواجا» ولنبدأ بحواء تكريما لبناتها.

المرأة

اشاد بها السلمي إشادة. ولا غرو فـفكرة التـقدم الاجتماعي لا تزال من عهد الطاهر الحداد تدعو الى حرية المراة. وكانت مجلة الاحوال الشخصية من أول الاستقلال فاتحة عهد جديد أتاحت لها أن تبلي في الحياة بلاءها.

فمجدتها بالنحت يد الفنان. أهداها «الانطلاقة» بنادي الطاهر الحداد في ذكراه الاربعين. فالتفّ حول تمثالها لحظة الفكر والفنّ والسياسة، اكبارا. وانما هي مناسبة وتعلق السلمي بالمراة لا تستوفيه مناسبة لانه ينبع من حبّه لتلك التي ولدته يوما لنور الحياة. يكرم فيها المراة، وفي كل امراة يكرمها.

على الشاطئ:

«وقابلت الهواء وقد تعرّت بمعتدل أرقّ من الهواء»

ابو نواس

فتاتان على شاطئ البحر عاريتان الا من جمال الجسد في



ريعان الشباب. على الصدر نهدان كالأقمار مكوّران، والسيقان مليئة فاخرة، والأعطاف، رغم يبس المعدن، لين في لين. تتعانقان في ثقة واطمئنان، وعلى اليمّ تقبلان في شهوة المحبّ، والنسيم عليهما يهبّ يداعب المفاتن قبل أن تلامسها رغوة الامواج. غانيتان تفتحتا في مرح لطلق الهواء، على الطبيعة تسبحان في لجج العبير ريثما تغوصان في أحضان الماء. و«كل شيء موقع (فيهما) حتى لفتة الجيد واهتزاز النهود». «انشودة الاناشيد» غنّاها الشابي «اله الغناء» بعد ابي نواس «ربّ القصيد». وردّدها من بعدهما في البرنز العتيد. فنانا خالق التمثال.

في المرآة:

«فسبحان الله وقد براها كأحسن ما يكون في سماها»

ابو نواس

تعرّت في خلوة وتبرّجت للمراة تلتذّ بمنظر جسمها الفتان. كنرجس يتعشق صورته في صفاء الماء. حوار بالعين عبر المجلاة بين الذات والذات. ما كفى الغادة ما هي عليه من الحسن حتى أحبت ان تراه يتلألأ على صفحة المرآة لتزداد متعة بعد متعة. «لها نشوتان» كأبي نواس مع ساقيته، نشوة الجمال في الذات تحسّ به ونشوته في العين تراه ينعكس اليها. تعلم أنها حسناء وتودّ أن تسمع من المرآة أنها حسناء. «الا فاسقني زينا وقل لي هو الزين». وتسقيها المراة ما شاءت سرا كانه الجهر. «نضت عنها القميص» وقد ظنّت أن المكان خلاء واذا من ورائها «شخص الرقيب على التداني»، ونحن الرقيب. فتنظر اليها وهي الى بهائها تنظر في المرآة. ولم تفطن فلم تسدل «الظلام على الضياء». ظلت على حالها من الفطرة والمرآة أمامها تكرّر الينا صورتها أباريق من الجمال. وقد تفرش أحيانا من تحتها كالبساط فتشي الينا، ولا تكشف، بسرّ الخفايا وليس لنا الا النظر والصبر. والمرآة في التمثال آلة حقيقية من المعدن الصقيل تجلو للرائي المحاسن من مختلف الزوايا. كلما دار بالجسم رجّعت اليه منه شيئا ما كان رآه فتتعدّد الصور بهذا اللعب المفتن وتتجدّد. وكلّها للعين سرور.

الأزواج

«المرأة مستقبل الرجل»

أراغون

يقفان وجها لوجه عاريين كآدم وحواء في أول الخليقة. الرجل متين البنية ممشوق القدّ مفتول العضلات، والمرأة فاخرة ثقيلة الردف مكوّرة البطن ناهدة. كلاهما يقرأ في عيني الاخر أفق مصيره. وهما طالعان من رحم الارض الام وقد استدارت عليهما في حنوّ وبهما تدور كوكبا في عرض الفضاء وكانها قطب الكون، وكأنهما قطب القطب.

الحماية

وفي هذا التمثال يعكس السلمي الآية على سبيل التنويع. فقام الاثنان جنبا لجنب، الراس موفوع والقوام مديد والصدر عريض والسيقان ثلاث. واحدة فقط في الوسط يلتحم فيها الكيانان. وبينهما دائرة كبيرة من الفراغ آخذة من الجسمين كأنها منهما بالخلقة، وترمز إلى الارض. فها هي الآن فيهما بعد أن كانا فيها. كانت لهما بطنا رحيما فصارا لها حضنا يؤويها وصدرا يقيها. حمّل الانسان الامانة فيؤديها. يحمي الامّ فيحمي الحياة. هي رسالته في الدنيا ينهض بها تعميرا، ان شاء الله، لا تدميرا.

على هيآت شتى عدد السلمي الأزواج ولا معنى إلا الحبّ، بالروح والجسد، بين المرأة والرجل. يتناجيان أنسا أو يتعانقان عشقا. ومن العناق بعد النجوى تولد الحياة فيتسعان لثالث تستمر به سلسلة الانسان، فيصبح الزوجان أسرة.

الأسرة

من آثر الموضوعات الى نفسه ردّدته يده في النحت كاللّحن الحبيب. المرأة جالسة على مقعد تحنو على الرضيع، وتضمّه الى صدرها فتمثل صورة الأمومة بكل معانيها. والاب قائم عليهما ويده على كتف الزوجة مبسوطة كجناح الرعاية. ينظر إليهما في عطف وتنظر في حنان إلى الابن وينظر الطفل إلى أبيه في شوق فتنغلق عليهم دائرة الحبّ في وحدة الأسرة.

والمشهد ناطق، الى الحبّ، بالفن من معارضة وموازنة بين واقف وجالس، ومقعد ينبسط عرضا وجسم يمتدّ طولا. فينزل النظر من فوق الى تحت ثم يعود. هكذا دواليك من قطب الأبوة الى قطب الأمومة، والوليد بينهما زهرة الحبّ ناشئة. عواطف ومعان وليس امامنا الا تمثال من المعدن. ولكن بالفن قد يرفّ البرنز كأن له لحما، وينبض كأن به قلبا يحسّ.

جسم وعشق وولادة، قصة الحياة، غريزة في اللحم وعاطفة في النفس، ومن الرحم يخرج الوليد. وبالوليد يتجدد وجود الانسان. فمجموعة «الازواج» جوق يعزف، ولا يني، لحن الحياة. وفاء السلمي لأبيه وأمه، من حبهما انبثق يوما وفي رعايتهما عاش سنين. فلا يزال يبرّهما بفنّه.


الطائر الأبيض

و«بالوالدين إحسانا». فحبهما من الإيمان، ومن الإيمان كان ذا التمثال.

العمل

«في البدء كان الفعل»

غوطة، فوست

به كرّم الانسان. خلق ليجدّ في الدنيا ويكدّ فيستكمل بالعمل كيانه. وهل النحّات الا عامل بالفكر واليد؟ وهل نحوته في هذا الغرض الا عمل على عمل يمجّده بالفن وفي النظر يجلوه قيّما من الجمال؟

الصيادون

منظر جماعي. فريق من الصيادين ينشرون الشباك ليجنوا من ثمار البحر. أجسامهم نشطة وحركاتهم موقعة كأنّهم يرقصون. حفل عملهم يقام في المواسم على شرف البحر وله مواسمه وطقوسه. ترى جماعتهم ولا تميّز أهُمْ على الشاطئ يتاهبون ام في الماء يصيدون ام على ركح مسرح ما يمثلون أدوارهم في الحياة؟ تكاد تسمع أصواتهم وهم ينشدون وتحسّ بسرورهم وهم يهتزّون. ولا جلاء في المعالم ولا وضوح في الوجوه. كتلة من الاشخاص متعاضدة في حركة واحدة متناسقة تذكّر بايقاع الاجساد عن نشوة العمل. فكانهم فرقة «باليه» في قمة الطرب.

ويعود الصياد بعد عمله من البحر إلى الدار في مشية هادئة وعلى جسمه بلوزته وفوق رأسه مظلته وفي يده شكّ طري من الأسماك. كلّ شيء فيه يدلّ على الرضى. اصطاد فافاد فازداد شعورا بكرامة الذات. فقد عمل صالحا يليق بالانسان.

بائع الفلّ

مشموم مرشوق أعلى أذنه وعلى يده طبق الفلّ قد تكومت حباته. منظر من حياتنا مألوف في بعض الفصول. بائع يزف الينا في أوقات الانس نفحات من أريج الزهر تذكو بها الحياة. فنستنشق من الباقة عطرها لذة صافية وتعبق من حولنا أنفاس الجوّ. «كيف» في الدنيا كالفن ذاته. فيصبح الحديد نورا يفوح رائحة وروحا، لا لشدّة التشبه، وان كان، بل لأن الفن قد زاد على الواقع بما يُقَوّي معنى الزهر. فليس الفلّ في الطبق فقط وفي المشموم بل هو البائع كلّه قد برعم وجهه حبّا وأزهر. باقة يهدينا النحات عبيرها. هو المشموم ألّفه تمثالا من الفلّ فحين يلاعب الاسلوب موضوعه يصبح الفنّ فلاّ على فلّ.

كذلك السلمي مع العمل من بحر الى مقهى، ومن رقص الى روح ومن سمك الى زهر. ولكن ما كل الوجود فنّ من العيش.

المظطهدون

اخطار شتى تهدد الانسان خاصة في عالمنا الثالث، وغوائل تغلتاله بلا شفقة. فاذا هو يستغيث من العذاب تحت سياط الجلاّدين. وسمع السلمي لأنّاته فهبّ ينصره بفنّه ويندّد بجبروت المستبدين.

الدكتاتور

«الا ايها الظالم المستبدّ..»

الشابي

وحش في إهاب إنسان، يزمجر وله مشافر ومناخر. يقوم ضخما في زيّه العسكري وبيده شبكة يلقيها. حبالها مفتولة من حديد كقضبان السجون، وصيدها بشر يتخبطون فيها صغارا هزالا. وأبلغ، في التشكل، من هذا التضادّ البسيط بين ضخامته الطاغية وضئالة ضحاياه من الضعفاء تشخيصه على تلك الصورة من الكاريكاتور. ولا عجب. فالدكتاتور، انّى كان، كاريكاتور. تلك حقيقته مهما "تغطرس. وقد اظهرها لنا «شارلي شابلين» في شريطه المشهور. وها السلمي يعيدها علينا بهذا التمثال. سنة الفن مع الطغاة، من السينما الى النحت. . . وما شفيت النفوس من عبادة المستبدين.

السجن

«أقول وقد ناحت بقربي حمامة»

ابو فراس

كوة ذات قضبان نطلّ منها على زنزانة. والسجين وحيد يقف في المكان معزولا عن الدنيا، يرنو إلينا وفي عينيه حيرة وأسى وعتاب. يسائلنا في صمت لماذا هو هنا؟ وحتّام يستمرّ العتاة في تعذيب الابرياء؟ والى متى تداس حرية الانسان بأقدام البغاة، لا سياسة لهم الا البطش بالعباد؟

مؤثر هذا التمثال مثير على بساطة نحته! إطار مستطيل من الخطوط وعيدان وفراغ موحش وإنسان. صورة في منتهى الايجاز لا تثقلها تفاصيل. يكفي منها تعبيرا تلك القضبان تواجهنا. في الأمام، تضخم في العين بقدر ما يتضاءل من خلفها الانسان. شديدة على النفوس وطأتها. تراها كالفتحة تنفرج في الجدار وهي السجن ينغلق على من فيه. . وعليك. تنظر إليها من الخارج وأنت حرّ ولا تلبث أن تشعر بأنّك داخل زنزانة تطلّ منها على زنزانة. فسجن الواحد ظلما كسجن الكلّ.

الجياع

ثلاثة خارجون من جوف الارض كانهم أشباح موتى طالعون من القبور. الرؤوس جماجم فارغة المحاجر، والأشداق معروقة تتدلّى منها الأسنان والصدور اقفاص عيدانها الضلوع. هياكل من عظم ولا جلد ولا لحم. جوع حتى الموت. كذلك يفنى منّا خلق. تمتصهم، بعد الاستغلال، الافات من جفاف او حروب ثم تلقي بهم بقية من عظام. كارثة حلّت بالانسان واستجاب لها السلمي من اعماق الوجدان فاطلقهاصيحة فزع ردّدها في سلسلة من التماثيل. . منذ سنين، ، ، قبل الضجّة الدعائية الاخيرة. وحيث توقع تعاطفا مع الانسان مع اخيه المنكوب كان ما نرى ونسمع اليوم من افتراس الأقوياء للضعفاء، بدعوى الاطعام و«اعادة الامل». ويقتلونهم ان ابوا ان ياكلوا من يدهم قوت المهانة. قد تغش السياسة ولكن الفن صدق لانه لا ينبع من مصلحة وحساب بل من فكرة عالية في الانسان، ما حقوقه، ما حرمته.

المحاربة الافارقة

طويلة اجسامهم عريضة صدورهم وفي ايديهم الرماح عالية، وامامهم الدرق مصطفة. يقفون سدّا في وجه كلّ عدوان، وبجانبهم امراة في لون الأبنوس، افريقيا قارتنا الام تنظر إلى حماتها في اطمئنان.

أفارقة هم بالصورة واللون، وأفارقة باسلوب النحت. أبى السلمي إلاّ أن يصوّرهم بفنهم المأثور. وناهيك به من فنّ كان ولا يزال له الأثر البعيد في تطور أشكال الرسم والنحت لدى أعلام الغرب. وقد أحسّ به في عمل السلمي «سنغور» ونوّه في رسالة خاصة بعث بها إليه يعبّر فيها عن إعجابه بنحته ويكبر فيه عمق انتمائه الافريقي.

وأين «حماة» افريقيا اليوم وهي تموت جوعا وتمزّق لحمها الفتن. فتك بها الدكتاتوريون من العساكر وغير العساكر وعاث فيها الاستعمار الجديد نهبا. وزادت على همها الجائحات؟ «نامت نواطيرها» عن الذئاب و«ما بشمن» و«فنيت العناقيد». وكانت حيث صوّرها السلمي صاعدة في الأفق مع ملحمة التحرير، واليوم لا نرى تمثالها ذاك المجيد ألا وعليه من المأساة الحاضرة ظلال. قد يسقه التاريخ الأحلام. أفيحييها من جديد؟

السلام

«..ولمن سالمونا السلام»

الرافعي

صفّ طويل من الناس يواجهنا وقد رفعوا إلى السماء أيديهم، وبعضها لا يزال مغلولا. الأجسام نحيفة على سيقان عجاف، والوجوه مبهمة الاّ الافواه تهتف. كل شيء فيهم ينمّ عن العذاب حتى كأنهم طالعون من جهنم.

أيهلّلون للسلم وقد حلّت أم ينادون بها حتى تأتي؟ فهي الخلاص من دمار الحرب والحدّ من نارها أكلت الأرواح والأجساد. كتلة متراصّة من البشر تقف بملء قامتها تدعو الى تصالح الانسان والانسان إبقاء على الحياة وعلى الحضارة.

وكان السلام في الدنيا حركة عتيدة رمزها «الحمام»، والفنانون في طليعتها وفي طليعتهم «بكاسو». واكبهم السلمي إيّانها ورجّع صداهم، فأجاب على «الحمام» «بطائره»، وعلى تجمعاتهم بهذا التمثال. ومضى الزمان وما كفت الحروب لا سيما علينا. تسعون في المائة من الفرنسيين أيدوا حرب الخليج وعلى راسهم علماء وادباء وحتى كرادلة. وسبعون في المائة من الامريكان يوافقون على ضرب العراق في كل حين ولا يهمهم من قد يقتلون من الأبرياء. وكلهم مرتاح الضمير ينام ليله قرير العين كمن عمل صالحا. السلام كلمة حق أريد بها باطل. ودم العرب مباح لديهم ودم المسلمين من الشرق الى بلاد البوشناق. فما في الدنيا إلا مدجّج يبطش بمن دونه عتادا. والويل للمغلوب فله سلام القبور.

هو السلمي كما تحكيه لنا تماثيله. ثابت القدم على أرضه، والرأس تطوف بالعالم، والروح معلّقة ببعيد الاكوان. تونسي الحس، منفتح الفكر على لا نهاية الآفاق، وطني عالمي، عربي أممي. يعيش في الدنيا ويحلم بدنى، وفي الواقع وفوقه في رحاب الخيال، وفي الحاضر وفي الاستقبال. فهو هنا وهو هناك حيثما كان الانسان وأبدا مع الانسان.

من أمد طويل يعمل بلا كلل، وخلق لنا من الفن بدائع يذكو به الحس وتغتذي الأذهان. ينحتها حينا على مثال فيحمّلها من المعاني ما بعده حدود المكان والزمان ويبدعها أحيانا على غير مثال إلا ما تصوّر في المهجة من بعيد الأماني. رؤى من الاحلام ينقشها في صلب المعادن كما لم تكن. مادة كلها إلا أنها من فرط الحياة تكاد تنطق بفم ولسان. هي معجزة الفن ينفث الروح في الحجر، في الخشب، في الرخام، في النحاس، فتموج بها التماثيل تملى بالانفاس، فتعشق او تحنو وتكدّ او تستجم، وتفرح او تتألم، وتطير أو تسبح. دنيا كالدنيا ولكنها من جماد، تماثيل من الأحياء تزاوجهم كأنها على الارض ظلالها.

للسلمي فنّ كنهه الدفق لا الشبه. لا المماهاة بل الحركة تخفف الأجرام من اثقال مادتها وترمي بها، وهي ساكنة، في الفضاء تختلج. نحته كبعض الأصوات في قديم غنائنا خفيف ثقيل. كل شيء فيه ينبض وينفعل، وينطلق ويندفع. فالحركة قوة الحياة. قوة اولية تهزّ الكائنات من الأزل. قوة الأكوان تدور في السماء، قوة «الطير» يحلق في الفضاء، قوة «الطبل» يرن في الهواء، قوة "القندول" يجري في الماء. قوة الجمال في الجسم المتبرّج، قوة العشق في الساعد المتموّج، قوة النحات في يد الخلاق تحوّل السديم الى عالم متوهج.

من الكون الى الانسان، ومن الانسان الى الفنان، ومن الفنان الى نحته تسري، ولا تني، حركة الحياة دفقا بعد دفق. وجسّد السلمي او جرّد، وحاكى او رمّز، وأيّما نحت صخرا او حديدا، يأبى فنه تنقية الخطوط وصقل الاجرام. يبقيها على شيء من الخشونة ولا يهذّبها إلا قدر ما يقتضي التشكيل حتى يعلّق بها النظر ولا يزلّ على صفحتها الزلوق. لا يعمل في «الرقيق» ولا في «الظريف». وقد لا تروق أكثر تماثيله اذا قستها بالمألوف من «قيمة الجمال». فلا دقّة في المعالم ولا لين في الحوافي ولا نعومة ملمس. تنطق صوره بالشدّة من غلظة القطع اواللّحام. أجسام حرشاء حصباء أبعد ما تكون عن النعومة الملساء. حسنها في لا حسنها، ولا «جمال» الا ما راع من قوة الخلق، على نسب تتفاوت من الخير والشرّ. فالفن على السواء يمجّد ويندّد ويشكر ويثلب. يقلّد جيد الدنيا اذا طابت درّا يزيدها بهاء على بهاء، واذا خبثت، طوقه بمثل افعى تنفث سمّا إمعانا في التشنيع.

إذا تأملت أعمال السلمي فتنتك، وإن كرهت، بفنها الغريب.

هو في النحت امامنا. نعم إمام «هادينا» أمّ بنا فنّا لم يكن من تراثنا. اقتحم ميدانه وحيدا فراد المجاهل وجاس الاسرار، واليه فتح لنا السبيل حتى ألفناه بعد غربته فأصبح وهو الجديد علينا، كانه فينا أثيل. بدأه فكان الأول وأبدع فيه فصار الأستاذ، وظلّ.

«الشعر والمال (1) » أو المال قوّام الاقوال

الطاهر الهمامي*

الفتى الذي انهض بتقديم ثمرة لياليه عرفه «مقهى الزنوج» في اولى سنوات العقد الماضي شاعرا قبل ان يستسلم للبحث استسلاما لم يصرفه عن صحبة شيطان الشعر فقد ظلت صلته بالشعر والشعراء قائمة، دارسا وممارسا، ولا شك في انّ صفته ممارسا هي التي اهلته كي يعرف من اين تؤكل الكتف دارسا، ربما كان الدارس يحب تنبيه قرّائه الى ذلك الشاعر حين صدّر كتابه بنصّ الاهداء التالي الذي لا تخفى شعريته: «الى ابي وأمّي حبا وكرامة، والى ولديّ واخوتي واحبّتي هنا وهناك . . الى زوجتي التي تحمّلت ضجراتي واضاءات امامي وورائي . . الى ازمنة وامكنة منقوشة على جدران الذاكرة والى جميع من لمعوا مثلنا في حلكة الليل».

والباحث الذي احتفى بتقديم قراضة ضجراته او جمراته كان احد الاصدقاء الذين بولعهم ذكا ولعي بالتراث الادبي العربي، وقد توطّدت صلتي بالمتنبي خاصة، غداة حرب الخليج، وانا استمع الى صديقي يلهج وراء مقود سيارته بين منوبة و«فج نعسان» بسرّ قوة بيان هذا الشاعر وصلة الرحم المنعقدة بينهما ثم اقرأ كتابه فيه (2) فاكتشف ان المتنبي قد حلّ عنده حلولا لولاه ما كان امكنه تعاطيه على نحو جمع الى مراعاةسنن البحث مواجع زمن القراءة.

ثم لما جاء «الشعر والمال» قلت في نفسي ثانية انّ صاحبه، صاحبي، يعرف حقّا من أين يؤكل السّنام، والسنام هذه المرة سنام المال قوّام الاعمال، الم يسبق لابي عثمان عمرو بن بحر الجاحظ ان رأى في الدرهم «القطب الذي تدور عليه رحى الدنيا. .» ولاخوان الصّفاء وخلاّن الوفاء ان راموا عقد الصلح بين الفكر والمال، ولجميع الانقلابات التاريخية ان كان الماكر في اصلحها؟

وفهمت علام اطال مبروك المناعي المكث عند هذا الموضوع الذي استغرق من ضوء عينيه سنوات عشرا، وللسيطرة عليه قسّمه اقساما ثلاثة وفصّل كل قسم فصولا خمسة.

خصص القسم الاول لمعنى المال ومكانته وتجلياته في الشعر. وتحته عقد ما به فصّل المجمل فتناول مفهوم المال وتطور دلالته ومصادر التموّل واصناف المال في الجاهلية وانتقل الى المال في الاسلام وعلى عهد بني اميّة ثم العهد العباسي، وخصص حيّزا لصدى مدلول المال في اشعار الجاهليين والاسلاميين واثر الاعتبارات الدينية في الشعر الاموي والعباسي، وحيّزا اخر لمعنى المال في الشعر الذاتي (الغزل والفخر والخمرة) واخر لمعناه في الشعر الاجتماعي (المدح والهجاء) واخيرا لمعنى المال في الشعر التامّلي (الرثاء والحكمة والزهد).

وتناول في القسم الثاني مواقف الشعراء العرب من المال فوقف على موقف الكرم وموقف التشمير والتكسّب وموقف الصعلكة واللصوصية والكدية وموقف التظلّم من الخيبة والاجحاف وموقف الزهد.

وخصّ القسم الثالث بموضوع المال واليات الابداع فعالج:

- المال والكمّ الشعري
- المال وعمل الشعر
- المال وشروط الجودة

* شاعر/ جامعي- كلية الآداب بمنوبة

- المال والعبارة الشعرية
- المال ونظام التمثيل الشعري

وكلّف مجمل هذا العمل صاحبه التنقيب في مدوّنة عمادها ثمانية ومائة مصدر، منها ستون ديوانا جاهليا واسلاميا وامويا وعباسيا، والبقية كتب اختيارات واشعار قبائل ومقلّين وكتب اخبار وادب، الى جانب سبعة وسبعين مرجعا في مختلف المعارف، بين عربي واجنبي.

وكان الباحث بدأ بتحديد مجال بحثه ومنهجه فيه واهدافه منه فنزّله منزلة البحوث التي تعنى بالمعنى وتتوخى طريق «نقد المعاني». والمعنى «ليس مجرّد فكرة او مضمون او مفهوم او موضوع او متصور خارج عن النص بالامكان الحديث عليه بمعزل عن الصياغة التي يتشكل بواسطتها ويظهر فيها وانما هو مقولة دلالية فردية منجزة في شكل تعبيري مكرر في اثر شخص واحد او عند عدة اشخاص» (3) وعلى هذا الاساس انضمّ خيارا منهجيا، الى تلك الطائفة التي رامت الحدّ من شطط مناهج النقد الشكلاني والبنوي واتاحة هامش من حرية التاويل اوسع، دون الاستغناء عن مكتسبات تلك المناهج، فمعنى المال في الشعر العربي هو «جملة العناصر الدلالية المتعلقة بالمال والمتواترة سواء عند الشاعر الواحد او عند عدد من الشعراء المتزامنين او المتعاقبين والتي تتنوع وتتماشى فيما هي تتكرّر» (4). و«المعنى الشعري» يمثل تشكلا اكثر خصوصية لان الشعر في ذاته تركيب للكلام على نحو «بائن» عن النثر مما يجعل الخطاب الشعري باعتباره خطابا فنيا، ذا بنية خاصة متشعّبة يتحول في نطاقها النص برمّته الى علامة لمعناها معنى جديد. ومن ثمة فهذه الدراسة تتناول «الكيفية التي تحوّل بمقتضاها معطى اقتصادي حضاري الى الشعر وتدرس تجلياته فيه ومواقف الشعراء وتطوّرها» (5)

وعلّل الباحث وقوعه على هذا المبحث بما بدا له من تواتر معنى المال في جل الاغراض الشعرية ومن كون اهميته تتعدى الحيّز الذي شغله داخل الشعر الى كونه يمتلك فاعلية المولد والمكيّف، فهو ماثل في افق الشاعر قبل الشعر وخلاله ثم هو صباغ يلوّن التمثيل الشعري وحلية اسلوبية من حلى الشعر.

وتقصّد من بحثه التعرّف على نظرة الشعراء العرب الى المال وفهم اليات الابداع عندهم من خلال مقولة المعنى، وبصورة خاصة تحديد النظام الدلالي لهذا المعنى الشعري عبر حركتين، آنية تعنى بمشاغل الشعراء المتزامنين ومواقفهم وباسس ائتلافها او اختلافها، وزمانية تهتم بالتاريخ لهذا المعنى في تفاعل النص الشعري مع الحضارة.

وعند هذا الحد نبّه الباحث الى كون بحثه من التاريخ الادبي لا من تاريخ الادب وذكر الصعوبات المنهجية التي اعترضته وكيف ذللها، وعلل اختياره على الفترة الزمنية المذكورة بوجوب معرفة التجلّيات الاصلية للمعنى الشعري المدروس والمواقف الاولى من المال وصور صوغها شعريا، والتطوّر والتحوّل في المعنى وعبارته وفي المواقف خصوصا ان هذا التاريخ قد شهد احداثا جساما اهمها حدث الاسلام، والفتنة الكبرى، وقيام الدولة الاموية ومشاكل الصراع المذهبي والسياسي ثم قيام الدولة العباسية ونشوء حركة «الاحداث» في الشعر واكتمال شروط «الاحتراف» والصناعة فيه ثم اغتيال المتوكّل وبداية تراجع دور العرب السياسي والاقتصادي ونضوب فيض العطاء وانتقال النشاط الثقافي من عاصمة الخلافة وحواضر العراق الى عواصم الامارات الناشئة، ثم نهاية القرن الثالث الذي شكل اخر المنعرجات الهامة في تاريخ الشعر العربي القديم ونزوع «المدرسة الشامية» منزع احياء المعاني القديمة واكتمال الكثير من خصائص معنى المال الدلالية والتمثيلية ومواقف الشعراء.

وبعد فضّ المشكل المنهجي شرع الباحث في معالجة اقسام بحثه وتقصّي دلالة المال عند العرب القدامى بالرجوع الى نمط الانتاج الذي عرفت منه الجاهلية ضروبا ثلاثة هي النمط الرعوي والنمط الزراعي والنمط التجاري، فكان «المال - الحيوان» وكان «المال - النخيل» وكان «المال - المعدن او المال - النقد».

واستوقفنا من استعراض معنى المال في مختلف اغراض الشعر معناه في في مواطن عديدة لعل الفتها الموطن الغزلي حيث عقد الباحث للمال و الجمال فصلا جميلا ابان بالعود الى الشواهد عمّا بين الجمال ورغد العيش من متين الاسباب.

فهذا بشر ابن ابي خازم (جاهلي) يتحدث في قصيدة عن جودة غذاء صاحبته الظاعنة، وذا النمرين تولب (مخضرم) يصف صاحبته بكونها تغتذي جيد الغذاء وخالص اللبن وتشرب رحيق الشجر.

ومن ثمة كان حديثهم عن بطالة المراة وراحتها وكثرة خدمها من الاماء (كان العمل من معاني الهجاء!!) واحاطتها بالرعاية والصون وحمايتها من التعرض للبرد والشمس والهجير، وكثرة استحمامها وتطيّبها ورعايتها لجسدها وصقل محاسنه، فنسج المرار بن منقذ (اهوي) في تطيب صاحبته الصورة التي شارفت بها حدّ الكائن المسكي:

وهي لو يعصر من اردانها عبق المسك لكادت تنعصر

ولعل ايثار المسك بين الغَزِلين راجع الى اصله الغَزَالي،

فهذا جميل بن معمر (اهوي) يقع قريبا من ذلك فيقول:

كانّ فتيت المسك خالط نشرها
تغـلّ بـه اردانـها والمرافق
تقوم اذا قامت بـه من فراشها
ويغدو به من حضنها من تعانق

وشكلت صفات البضاضة والنعومة والتأوّد والكسل عند القيام واستراق الخطو عند المشي مظاهر ترف اصبغها الشعراء على محبوباتهم فغدت صورة المرأة مطلبا جماليا وماليا معا اذ باتت تختصر رغد العيش ولينه وزينته ولذا حشدت لهاجميع رموزالخصب والرخاء، وأبداها الشعر كالواحة في جدب المحيط العام وكلوحته، حتى صارت المراة السمينة المعجبة من معاني القصيدة لغة.

اما الحلي فهو ابرز عناصر الغزل اتصالا بالمال. وتمثل ثنائية الفقر والهجر المظهر الثاني من مظاهر معنى المال في شعر الغزل حيث برّر اقدم نصوصه هجر الحبيبة ونشوز الزوجة بالافتقار كنصّ امرئ القيس «اراهن لا يحببن من قلّ ماله» ونصّ علقمة القائل:

فان تسالوني بالنساء، فانني
بصير بادواء النساء طبيب
اذا شاب راس المرء او قلّ ماله
فليس له في ودّهنّ نصيب

ونص سبيع بن الخطيم في امراته «صدوف» التاركة:

بانت صدوف فقلبه مخطوف
ونأت بجانبها عليك صدوف
واستبدلت غيري وفارق اهلها
ان الغنيّ على الفقير عنيف

واغلب الشعراء العشاق قعد بهم فقرهم عن التزوّج ممّن احبّوا(بنات عمومتهم) وهذا عروة بن حزام احدهم يشكو العجز، او التعجيز، الذي حال دونه ودون صاحبته عفراء:

يكلّفني عمي ثمانين ناقة   ومالي يا عفراء غير ثماني

وتقلّص هذا المعنى الفرعي تقلصا ظاهرا في القرن الثاني ربما لكثرة الجواري وانتشار التسرّي واثراء كثير من الشعراء بالشعر، وحوّلت حركة «الإحداث» جديّة شكوى امتناع المراة بسبب فقر طالبها الى موضوع عابث هازل غايته الاضحاك والتفكّه.

واذا كان عامة الناس والمتادّبين والدرّاسين يقصرون حضور المال في الشعر العربي على غرض المدح حيث جرى مجرى العادة ان يمدح المادح تكسّبا وارتزاقا، فان الباحث نقض هذا التصوّر عندما توصّل الى تبيان امرين:

- اوّلا، وهو يفحص مدوّنته افقيّا، امتداد تاثير المال، الى جل الاغراض الشعرية بما في ذلك ما كان يبدو ابعدها عن دنياه، وهو الزهد (موقف نبذ المال).
- ثم ثانيا، وهو يمعن النظر في القصيدة العربية، امتداد تاثير المال الى مبناها فضلا على معناها، وحكمه انشاءها ونمط تشكيلها.

بيّن كيف ان الهاجس المالي كان سببا من الناحية الكمية، وخاصة عندما كثر المديح في:

- توسيع حجم المدوّنة الشعريّة العربية.
- اطالة نفَس مقصّد القصيدة

كما كان سببا من الناحية النوعية في توجيه

- بنية القصيدة:
  * طلل ونسيب (الماء المفقود /الحب المفقود)
  * رحلة (انتجاع الماء / الحب البديل)
  * الغرض (الخصب، الماءَ، المال، الحبّ)
- نظامها الايقاعي: اشتقاق الرويّ مَن المكوّنات الصوتية لاسم الممدوح او المرثي واختيار الوزن المناسب للمقام (نونية ابي نواس في مدح هارون، وقبله بقرون عينية المسيّب بن علس في القعقاع..)
- نظامها التمثيلي: ظاهرة التمثيل المائي واساسها ومنطلقها الشعر الدائر على معنى المال. واهم اركان هذا النظام التمثيلي المائي في شعر المدح - وهو المحمل الاساسي لمعنى المال - الصلة الاطارية بين «المتْح» (استخراج الماء، وجذب رشاء الدّلو..) و«المدح»، ثم صلة الممدوح بمعين الماء والمادح بالماتح، والشعر بالرشاء والدلو، والرحلة بالنجعة (طلب الكلإ ومساقط الغيث) والقصيدة بالناقة والعطية بالخصب والخضرة، ومن ثمة كان الوصف الدائر على المطر والخصب والربيع في الغالب عبارة وصورة شعرية اقتضاهما نظام تمثيل الكرم وخطة الخطاب التكسبي.
- معجمها: حيث يحشد ما يستحبّ ويرتاح اليه من حقول معجمية.

ثم ان تاثير المال في الشعر جاوز ذلك الى توجيه النقد والبلاغة، اصطلاحات ومفاهيم.

ووجدت طرافة استثنائية في ادارة الباحث لعلاقة الجدل بين الشعر والسّعر، سيما خلال مرحلة كمال الاحتراف (ق2 و3هـ) وهو يبيّن كيفية انتقال الهاجس المالي من كونه فاعلا في كمّ الشعر الى كون الشعر فاعلا في كمّ المال (الجائزة) حيث اصبحت القصيدة توحي بحضور نقدي وتتحلّى

باوصاف العملة وتضطلع بوظيفة التبادل. من ذلك تشبيه الوجوه بالدنانير (استدارة الدينار ولونه الذهبي وبريقه وصفاؤه) فاذا هذه زينة اسلوبية وعون شعري بعد قطعة نقدية وعون اقتصادي، وتشبيه المراة بالدرّة والشعر وعمله بالصياغة وعمل الاحجار الكريمة.

بيد انه اذا كان المال سببا في الشعر فهو ليس ثمنا نهائيا لان قيمة الشعر المالية لا تعوّض تماما ما يملكه صاحبه فيه، فهو - اي الشعر - وظيفة شخصية حاملة لطابع فردي تتطلب فضلا عن المال اعترافا شخصيا زائدا واعجابا بالعنصر الفني الرابض في القصيدة وتجاوبا معه، فكون الشاعر «تاجرا» والقصيدة «سلعة» انما هو في نظر الباحث كلام شعري وذلك لا لان المال فان والشعر باق بل لكون الشعر، كالحب ليس له ثمن، وربما اوهم انه اذ «يشترى» يصبح ملكا لشاريه ولكنه سرعان ما يأبق منه ويلتحق بصاحبه.

ووجدنا ثالث اقسام هذا البحث اخطرها، فقد مثّل نواة الاطروحة بعد ان هيّأ لها صاحبها طيلة القسمين السابقين بتتبّع دلالة المال وصداها في الاشعار ومواقف الشعراء منه.

واذاكان جهد الباحث قد انصبّ خلالهما على تحليل المادة المجمعة فهو في الثالث اقتحم ميدانا غفلا او يكاد، يقينا انه ارّقه قبل تذليل عقابه وشقّ رحابه، على ان الذي اوصله الى شاطئ السلامة بتحقيق اهداف المغامرة واجلاء قانون اساسي من قوانين تطور القصيدة العربية، واليات ابداعها هو فيما نرى استهداؤه من حيث اراد او لم يرد، بالبوصلة المادية التاريخية، الامر الذي اتاح له تنزيل المال، والثروة، والغنى والفقر، والفكر والشعر والشكل والمضمون والجمال، على ارضية الاقتصاد والاجتماع المحكوم بقانون الاضداد وصراعها.

واذ استانس الباحث بهذه الرؤية فانه استطاع، في ما انتهى الى استخلاصه، ان يجسّد المقولة القائلة بكون وجود الانسان هو الذي يكيّف وعيه وكون التراكمات الكمية للاشياء والظواهر تؤدّي الى حصول النقل النوعية، وكون الشكل ليس مسالة شكلية، والادب لا يوجد خارج الحركية الاجتماعية، والسيرورة التاريخية.

كما استطاع الخروج من خضمّ مدوّنة تمسح زهاء خمسة قرون بالوقوف على قانون محرّك هو «الهاجس المالي» الذي حكم نشوء الحركة وسكونها (ظاهرة الصعلكة، الانتفاضات وان صبغتها مؤثرات عقدية) وان يقدّم اخيرا لتصوّر المادي في فهم الادب والفنّ وادراك سرّ التحولات خدمة معتبرة، خصوصا وقد تعاطى هذا المنهج على نحو جنّبه الشطط الذي يقع فيه عادة الميكانيكيون حين يجرّدونه من صفته الجدلية وينظرون الى علاقة الفن بالواقع نظرة احادية جامدة فيغيبون تاثير الفن في الواقع ودور الفكر في تطور المجتمع، مقابل تضخيم التاثير المقابل.

وجدنا باحثنا على بيّنة من هذا المنزلق وضرورة تلافيه، فلئن كان المال قد بدا اهم بواعث شعرالمديح، مثلا، فانه لم يغب عن الرجل ايضا اهتزاز الموقف الذي يقصر المديح على الجائزة والذي لا يؤيده جانب هام من هذا المديح حيث يلتبس الهاجس التكسّبي بهواجس اخرى لعلّ اهمها انّ هذا الشعر نحت لانموذج الكمال في الرجال وان الشاعر إذ يمدح، لا سيما رموز زمانه، فهو يجسم مطالبه ومطالب الجماعة الكبرى عبر صوته، اخلاقية ونفسية وسياسية، يصنع لها مثالا من شعر تنامت جزئياته في المخيال الجماعي عبر العصور. وهذا النموذج «الكامل» صوّره الشعر في «الفتيان» و«السادة» والملوك جاهليا وفي الخلفاء والقادة اسلاميا. وعلى ايقاع هذا المنظور الغولدماني، البنيوي التكويني، خلص الباحث الى انّ «للمال في حدوث الشعر وتنوّعه واتساعه كميّا دورا بالغ الاهمية، لكنّ المشغل المالي وحده لا يكفي لتعليل حدوث الشعر، بما في ذلك شعر المدح الصرف لان للشاعر باعتباره «عالم» الجماعة.. وضميرها ولسانها رغائب وحاجات تتجاوز المال الى تطلّب الكمال في الرجال ورسم ملامح الانسان «الممتاز» او «الكامل». فاذا كان المال تقليديا «قوّام الاعمال» فهل ينتهي بنا القول، بعد الاطلاع على هذا البحث، الى كون المال كان ايضا «قوام الاقوال» وهل وجب الاستدراك والتعديل والتصويب، بعد الاطلاع على حصيلة الجدل الذي ضمّه قسمه الثالث؟

احالات:

1) الشعر والمال، بحث في آليات الابداع الشعري عند العرب من الجاهلية الى القرن الثالث الهجري: الدكتور مبروك المناعي - منشورات كلية الاداب منوبة بتونس ودار الغرب الاسلامي ببيروت 1998. 775ص.
والكتاب في الاصل اطروحة دكتورا دولة نوقشت بهذه الكلية يوم 7 ديسمبر 1994 .
2) ابو الطيب المتنبي: قلق الشعر ونشيد الدهر، دار اليمامة للنشر والتوزيع تونس 1991
3) الشعر والمال ص7 4) نفسه ص9 5) نفسه ص10

نظرية عامة للجريمة

المؤلفان: Michael Gottfredson and Travis Hirschi
الناشر وتاريخ النشر: Stand ford University Press 1997 pp297

محمود الذوادي

يستهل المؤلفان كتابهما بالقاء الضوء على طبيعة الجريمة وعلاقتها بمفهومي اللذة والألم ففي نظرهما ان مفهوم الجريمة يقتضي التعرف على الطبيعة البشرية. فسلوك الجنس البشري يتاثر اساسا بعاملين الا وهما اللذة والألم Pleasure and Pain فالجريمة هي إذن عبارة عن سلوك انساني يلبي هذين العنصرين. اي الانجذاب نحو اللذة من ناحية وتحاشي الالم من ناحية اخرى. انّ هذه النظرية تعرف عند المؤلفين بالنظرية الكلاسيكية للجريمة والتي نادى بها بانثم Bentham. ويختلف تركيز هذه النظرية بشيء من التساوي على اهمية اللذة والالم عن نظريات الالم الحالية التي تعطي اهمية اكثر الى الجزاء منه الى العقوبة للسيطرة والتحكم في السلوك.

تصنّف النظرية الكلاسيكية السلوكات البشرية الى نوعين:

1) سلوكات تتسم بسهولة القيام بها وتقترن باللذة والمتعة والجاذبية.

2) سلوكات تتصف بصعوبة القيام بها وتقترن في المقابل بالالم والملل. ويلاحظ عـــالما الاجـــرام Cottfredson وHirschi ان السلوكات ذات المردود الآني تجلب قدرا اكبر من اللذة للفرد من السلوكات ذات المردود البعيد المدى. فتدخين مخدر الماراوانة، مثلا، من طرف الشباب بعد انتهاءحصة الدروس بالمدرسة يلقى اكثر جاذبية عند هؤلاء الشباب من القيام بالواجبات المدرسية المطلوبة منهم. ويرى المؤلفان ان السلوكات الانحرافية الاجرامية تغلب عليها الصفات التالية: الانية (قصر المدة)، السهولة، البساطة، الامتاع، التلذذ..

طبيعة السلوك الاجرامي والعوامل المؤثرة فيه

اما الجريمة فيعرّفها المؤلفان على انها سلوك يستعمل فيه التحيّل (الغش) او القوة من اجل كسب المصالح الشخصية. وطبيعة السلوك الاجرامي تتأثر بعاملي الزمان والمكان. فجريمة اخذ ملك الغير بدون اللجوء الى استعمال القوة او التهديد Larency طالما تقترف في النهار. وفي المقابل فان الاحصائيات تفيد بان الجرائم التي تستعمل فيها القوة Bulgarly يقع 50٪ منها في النهار و50٪ منها في الليل.

اما علاقة الجريمة بعامل المكان فما يسمى بجرائم العنف طالما ترتكب خارج المنزل وبين اشخاص غرباء عن بعضهم البعض. وتغلب على مقترفي الجرائم الصفات التالية: انهم ذكور وشباب وينتمون الى الطبقة الاجتماعية السفلى.

كما انهم يشتركون في الصفات الشخصية والاجتماعية مع ضحاياهم. ويرى صاحبا هذاالكتاب، كما اشرنا سابقا، ان الجريمة ما هي إلا سلوك عابر وطارئ يرتكبه المنحرف عادة قرب محل سكناه. ولا يحتاج المنحرف للقيام بانحرافه بجريته الا لبعض الادوات البسيطة مثل السكين. اما المردود المالي للجريمة فيؤكد المؤلفان انه عموما مردود قليل. ومن ثمّ فغير صحيح اعتقاد الناس ان المجرمين يصبحون اغنياء. ويرى المؤلفان ان المجرمين لا يتوصلون عادة الى إكمال السلوك الاجرامي الذي هم بصدد اقترافه ونادرا ما يكون ذلك السلوك ذا مصلحة طويلة المدى بالنسبة للمنحرف /للمجرم.

وتماشيا مع رؤيتهما لطبيعة الجريمة يلجأ المؤلفان الى مدّنا بوصف احصائي لعدد من الجرائم. فضحايا السرقة التي تستعمل

* العنوان الأصلي: A General Theory of Crime

فيها القوة او التهديد باستعمالها يمثلون سبعة افراد من الف فرد 7/1000 وان 50٪ من هاته السرقات هي اقل او تساوي، من حيث ضررها المالي لضحاياها، 50 دولارا. اما القتل بالمنزل فيمثل 8/1000 وان 60٪ من جرائم القتل هذه ترتكب بسلاح ناري Firearm و20٪ تقترف بواسطة السكين، وان 20٪ من افراد الاسر تكون ممثلة في ذلك النوع من الجرائم. ويشير المؤلفان الى ان عامل الكحوليات يؤثر في نسب جرائم القتل عند كل من القاتل وضحيته.

وبالنسبة لجريمة الاغتصاب فالاحصائيات تشير الى النسبة التالية في المجتمع الامريكي: 14/100000 وان سنّ المغتصبات يتراوح بين الثانية عشر فاكثر. وان وقت ارتكاب جريمة الاغتصاب هو المساء والليل ونهاية الاسبوع. وطالما يكون مرتكبو الاغتصاب وضحاياهم غرباء عن بعضهم البعض. ويتراوح عمر المغتصبات بين 16 و19 سنة في غالبية الحالات وانهن يغلب عليهن الانتماء الى الاقليات الامريكية.

اما ظاهرة ما يسمّى بالجرائم الخاصة White Collar Crimes فيرى Gottfredson وHirschi انها جرائم تتفق مع مقولة كتابهما: الجريمة مهما كانت طبيعتها تتصف بسهولة القيام وقصر مدتها ومقدرتها على تلبية الحاجات الآنية للمنحرف.

الاجرامية والنظريات حولها

ان استعداد الافراد أو تهيأهم لارتكاب الجريمة يطلق عليه المؤلفان كلمة الاجرامية Criminality. وقد تبنى الكتاب أربعة مناظير لدراسة الاجرامية:

1) الوضعية البيولوجية ترى ان السلوك الاجرامي يرجع الى عوامل خلقية في التركيبة البيولوجية والفيزيولوجية للمنحرف. ويمثل لومبروزو Lombrozo هذه الرؤية احسن تمثيل.

2) اما علم النفس فهو صاحب تصور لطبيعة السلوك الاجرامي يشبه الى حدّ كبير تصوّر المدرسة الكلاسيكية التي يمثلها بنثام Bentham والذي يعتبران اللذة والالم هما المحددان الرئيسيان للسلوك بصفة عامة. ورغم ادواته المفهومية حول طبيعة الجريمة فان علم النفس الحديث لم يساهم في اثراء ترسانة علم الاجرام الحديث.

3) يرى المؤلفان ان المنظور الاقتصادي قد تعرض الى استنتاجات متناقضة غير هينة وذلك بسبب تجاهله لمفهوم الجريمة. فعلماء الاقتصاد ينظرون الى الجريمة على انها عمل او شغل بالنسبة للمجرم. وهي في نظر المؤلفين ليست كذلك فالمنحرف المجرم لا يتخصص عمومافي ارتكاب جريمة واحدة. وانما يرتكب سلوكات منحرفة مختلفة.

4) واما المنظور السوسيولوجي فهو لا يهتم بمسالة الفروق بين الافراد فالوضعية Positivism السوسيولوجية تتناقض مع المدرسة الكلاسيكية. نظرية عالم الاجتماع الامريكي مورتن Merton's Strain Theory تركز على اهمية تخصص المنحرف، ومن ثم تنكر الاجرام كاستعداد فردي وتميل ايضا الى عدم الاعتراف بظاهرة تنوع السلوك الانحرافي بالنسبة للشخص الواحد. وهكذا، فهذه النظرية لا تملك مفهوما حول طبيعة الجريمة.

اما النظرية السوسيولوجية والمعروفة بنظرية التفكك الاجتماعي Social disorganization Theory فهي ترى ان الجريمة /الاجرام ليست من طبيعة الفرد وانما هي حصيلة لتاثيرات المجموعة التي ينتمي اليها. ففي البداية كانت البحوث السوسيولوجية متفقة مع مفاهيم المدرسة الكلاسيكية حول الجريمة والاجرام. ورغم ذلك، فان تلك البحوث ترفض اليوم مفاهيم المدرسة الكلاسيكية. علما انه يمكن بسهولة تاويلها وفقا للمفهوم الكلاسيكي للجريمة. فلا الاطار النظري ولا المعطيات الميدانية تقف حاجزا لادماج رؤى البحوث السوسيولوجية في اطار المدرسة الكلاسيكية.

ان علم الاجرام الوضعي يتبنى ادماج العديد من النظريات. فبطء ادماج المدرسة الكلاسيكية من طرف علم الاجرام الوضعي امر يدعو الى الاستغراب. يعرّف المؤلفان الاجرامية Criminality على انها استعداد الافراد لاقتراف سلوكات اجرامية. فبالنسبة للنظرية الكلاسيكيةالبحتة Pure Classical Theory لا يعود ارتكاب الجرائم الى وجود استعدادات فردية وانما يرجع اساسا الى التاثر بنازع اللذة. وان اختلاف المجرمين/ المنحرفين عن غيرهم من الاشخاص غير المجرمين له علاقة بموقعهم الاجتماعي وتفهمهم لنظم الجزاء والعقاب. وهكذا فضبط الجريمة بالنسبة للنظرية الكلاسيكية يعتمد على مبدإ الوقاية منها وذلك باستعمال العقاب المؤلم ضدّ المنحرف.

اما نظريات الضبط الاجتماعي فهي تعتبر الدوافع الاجتماعية (مثل الجاه الاجتماعي) مؤثرات مهمة في التحكم في السلوك الاجرامي الانحرافي. ومن ثمّ فهي نظريات لا تعترف بصورة الافراد المعادين للمجتمع Anti-Social او انهم يشكون من امراض نفسية او انهم يتخذون الجريمة مهنة.

الجريمة والتحكم في الذات

اما موقف المؤلفين فهو موقف يجمع بين وجهة النظر الكلاسيكية والوضعية. فهما يتبنّيان مفهوم ما يطلقان عليه مفهوم التحكم في الذات Self-Control. ويتمثل هذا الاخير في الفرق الملاحظ في ميل الافراد إلى ارتكاب سلوكات منحرفة بغض النظر عن الظروف التي يجدون انفسهم بها. ان الاتفاق بين النظرية الكلاسيكية وفكرة ان الناس يختلفون في استعداداتهم الاجرامية

امر ملفت للنظر. وان مفهوم التحكم في الذات يتماشى مع الملاحظة بان المجرمين لا يتطلبون ولا يحتاجون الى الجريمة. فماهي عناصر ضعف التحكم في الذات كما يراها المؤلفان؟

يمكن تلخيصها في الملامح التالية: فيغلب على الافراد الذين لا يتمتعون بقدرة على التحكم في الذات مثل هذه السمات: توجهم الى الآتي والهُنا Now and here والسهل والبسيط والمغامرة والمكاسب الهزيلة والبحث عن تحقيق اللذة الحالية مثل التدخين والمخدرات. .

ويذكر Gottfredson وHirschi ان من اسباب ضعف التحكم في الذات عدم اكتمال عملية التنشئة الاجتماعية الناجعة وضعف القوة العضلية. . وفشل التربية الاسرية. وفي مقابل ذلك، فان الافراد الذين يتمتعون بقدرة تحكم ذاتي عالية فانهم اقل ميلا الى ارتكاب الانحراف /الجريمة.

ويحدد المؤلفان تصورهما للجريمة المشار اليه في السطور السابقة، بان الجرائم المعقدة والصعبة ظواهر نادرة وبالتالي فهي غير مناسبة لتاسيس نظرية وسياسة اجتماعية انطلاقا من ذلك. ففكرهما حول الجريمة يتنبأ بان معظم السلوكات الانحرافية الاجرامية تتصف بالبساطة والقرب من مكان المنحرف /المجرم. . وانها طالما تفشل لتحقيق اهدافها. وهكذا يعتقد Gottfredson وHirschi بان منظورهما يسمح بالتعرف على ضعف التحكم الذاتي في مرحلة مبكرة وهو الامر الذي تعجز عنه معظم نظريات علم الاجتماع.

الجريمة وعاملا السن والجنس:

يرى المؤلفان ككثير من علماء الاجرام ان تاثير عامل السن على الجريمة والانحراف تأثير ثابت وحاسم وذلك بغض النظر عن عوامل الزمان والمكان والثقافة والجنس والعرق. فالاحصائيات تفيد في الولايات المتحدة مثلا بان سن 15ـ17 هو الاكثر ترشحا لعملية القاء القبض من اي سنّ اخر. وهكذا فان تعرض فردين لنفس العوامل الخارجية المؤثرة على الجريمة يتضاءل وزن تاثيرها مع ذلك الذي تقدم به السن اكثر. ومن ثمّ تاتي شرعية نقد نظرية: Matza التي لا تاخذ بعين الاعتبار عامل التقدم في السن. فالانحراف /الاجرام هو ايضا ظاهرة غير مستقرّة عبر الزمان بالنسبة لنفس الشخص. فنظرية العمل تؤكد ان تراجع الجريمة مع التقدم في السن امر مستقل عن اي شيء آخر.

وهناك اتفاق ايضا بين الباحثين في الجريمة/الانحراف بان عامل الجنس ذو علاقة متينة ومستقرة بخصوص ظاهرة الانحراف/الجريمة. فالذكور يرتكبون جرائم اكثر من الاناث. وعلى العموم فان انحرافات/جرائم الذكور اكثر خطورة من الاناث. ومثله مثل متغير Variable السن، فعامل الجنس ذو تاثير شامل على الجريمة/الانحراف عبر الزمان والمكان. ويبدو ان تلك الفروق بين الجنسين ترجع الى المرحلة الاولى من الحياة وتستمر خلالها. ان هذا الواقع يعني ان هناك فرقا ملموسا في القدرة على ما اسماه المؤلفان بالتحكم الذاتي Self-Control. وهذا الاخير يعود في نظرهما الى عاملي الفرص والمراقبة اللذين يختلف فيهما الذكر والانثى في المجتمع.

اما بالنسبة لمتغيري العرق والسلالة فصاحبا الكتاب لا يعتقدان في وجود علاقة بينهما وظاهرة الانحراف/الجريمة. وانما تعود الفروق بين الاجناس العرقية المختلفة الى انماط ممارسات التنشئة الاجتماعية للاطفال.

الجريمة وتاثير الاخرين

يتطرق المؤلفان في هذا القسم من الكتاب الى مدى تاثير جماعات الرفاق والمدرسة والعمل والزواج والاسرة على ظاهرة الجريمة/الانحراف. فعلم الاجرام المتاثر بالرؤية السوسيولوجية يؤكد ان جنوح الاحداث هو عبارة عن حصيلة لظاهرة المجموعات. اما عامل التحكم في الذات Self-Control فهو عنصراساسي في كل من عملية الانتساب الى مجموعات المراهقين ونوعية العلاقات السائدة بين اعضاء تلك المجموعات. فإعطاء الاهمية الى دور تاثير رأي الرفاق (ضغط الرفاق) يعزز في عملية التماثل Conformity. فالمراهقون الذين يعطون الاولوية الى رأي رفاقهم بخصوص اختيار نوع اللباس والموسيقى لا ينتظر منهم ان يكونوا من بين الجانحين، اذ ليس هناك علاقة ارتباط Correlation ضرورية بين الامرين: اما بالنسبة لعلاقة العمل او البطالة فمعظم نظريات الجريمة تركز اساسا على العلاقة بين الجريمة والبطالة. وذلك رغم ان الجريمة، كما بينا، ليست بالنشاط المهني الدائم. فالجريمة ليست اساسا بالمصدر ولا المورد المناسب لدخل مستقر. ان معطيات البحوث الميدانية حول علاقة الجريمة بالبطالة معطيات قليلة جدا. ومن ثمّ فهي لا تصلح لتكوّن اطارا نظريا ذا مصداقية. وخلاصة القول، فان علماء الاجرام اهتموا كثيرا من ناحية في الخمسين عاما الماضية بالاسباب الاجتماعية البنائية واهملوا او تنكروا لعوامل الفروق الفردية من ناحية اخرى.

الجريمة بين النظرية الكلاسيكية ومفهوم التحكم في الذات

وانطلاقا من منظور المدرسة الكلاسيكية، فان هدف الجريمة/الانحراف يتمثل اساسا في تلبية رغبات ومنافع المجرم/ المنحرف. ومن ثمّ فالجريمة هي اذن ظاهرة تتجاوز العوامل الثقافية. وفي المقابل فالمدرسة الوضعية قلبت الرؤية الكلاسيكية للجريمة/الانحراف رأسا على عقب. فنادت بتبني الرؤية التي تقول بان الجريمة هي حصيلة اسباب محيطية مؤثرة على الفرد. وهكذا

فالجريمة من وجهة النظر هي خرق للقانون (عنصر ثقافي)، فدرس علماء النفس الشخصية المعادية للجوانب الاجتماعية. واعتبر علماء الاجتماع الجريمة كوسيلة لنيل قيم ثقافية اجتماعية (Merton). وذهب علماء الاقتصاد من جهتهم الى ان الجريمة هي عبارة عن سلوك يتأثر بعوامل السوق. فالعالم ذو الرؤية الوضعية لا يكاد يطرح مثل هذا السؤال: ماهي الجريمة وماهي أسبابها؟

ان حيرة علماء الاجرام في تعريف الجريمة جعل علم الاجتماع الوضعي معرّضا الى كثير من الفوضى وذلك بسبب انّ كل تعريف للجريمة يكاد يكون مقبولا للاستعمال. وهذا ما جعل المتقدين مثل P.Friday يتهم علم الاجرام بعدم القدرة على النمو وارساء تفاسير ذات مصداقية للجرمية التي يمكن تطبيقها بصفة عامة على الجريمة اينما كانت.

وهكذا يتضح ان الاختلافات الثقافية ليست مهمة في نظر صاحبي الكتاب لتفسير اسباب الجريمة. فالاهم بهذا الصدد هي استمرارية ظاهرة الجريمة وليس التغير او الاختلاف في تعريفنا للجريمة. ومن هذاالمنطلق يرى المؤلفان ان إرساء نظرية عامة للجريمة تعد امرا ممكنا. ويمكن اختصار هذه النظرية في التالي: ان السلوكات التي تعززأو تقلل من ملامح اللذة/الالم لابد من اخذها بعين الاعتبار في سببية الجريمة/ الانحراف. وهي عوامل تتجاوز المؤثرات الثقافية.

فالسلوك الاجرامي يتاثر بمفهوم التحكم الذاتي الضعيف الذي يجعل الافراد يميلون الى الاستجابة لتلبية طلباتهم قصيرة المدى بدون النظر الى الانعكاسات طويلة المدى لسلوكاتهم. فهم افراد طالما يبدون وكانهم مزاجيون Impulsive ومغامرون وغير مبالين نسبيا بمصالح الآخرين وغير مهتمين كثيرا بالعقوبات بعيدة المدى. ونظرا إلى أن ظاهرة الجريمة لا تعرف حدودا قومية، فان الاستعداد لاقتراف الجريمة (الاجرام Criminalty) هو ايضا كذلك.

ان التحكم الذاتي self-Control هو في نظر المؤلفين حصيلة للتنشئة الاجتماعية وظروف وملابسات الحياة التي يعرفها الشخص. فالافراد المنحدرون من اسر مستقرة يتلقون عموما تنشئة اجتماعية تسمح لهم بالاخذ بعين الاعتبار الانعكاسات بعيدة المدى لسلوكاتهم. وكم هم يتالمون عندما لا يقومون بمثل ذلك.

الجرائم الخاصة والمنظمة

ان لابتكار مفهوم الجرائم الخاصة White-Collar crime انعكاسات وهي:

1) ان الجريمة/الانحراف لا تقترن بالضرورة بعامل الفقر.

2) ان جريمة الطبقات المحظوظة قلما تطولها عقوبة القانون. وهكذا فشعبية هذا المفهوم تعود اساسا الى مدلوله السياسي والى قيمته العلمية. ان ما يسمّى بنظرية الشغل employm Theory تعطي اهمية كبرى الى عامل الفرص بالنسبة لارتكاب الجريمة. فهذه النظرية ترى ان الجريمة هي نتيجة توفر المال والسلع في موقع شغل الفرد. ان الاسس الرئيسية لنظرية المؤلفين حول الجريمة يمكن تطبيقها بسهولة على مجرمي ما سمي بالجرائم الخاصة. فهم اشخاص يتصفون بتحكم ذاتي Self-Control ضعيف. اي انهم يميلون الى التاثر بالنوازع الحينية دون الاخذ عادة بعين الاعتبار العواقب الوخيمة على طول المدى لسلوكهم.

وخلاصة القول فان الجريمة هي ظاهرة أحادية يمكن تفسيرها بنظرية واحدة، اي النظرية التي تسعى أولا الى التعرف على الملامح المشتركة لكل الجرائم ومنها تستنتج توجه الفرد نحو الاجرام.

اما الجريمة المنظمة مثل المافيا و The Hell's Angels فيعتبرها علماء الاجرام الاكاديميون والرأي العام والسلط الامنية متناقضة مع مقولة هذا الكتاب. فالجريمة المنظمة في رأي هؤلاء تنظيم طويل المدى غير سهل وغير مقترن بمبدإ اللذة الآنية. ومنه يخلصون إلى انه لا بد من نظرية عامة لجنوح الاحداث والكهول على حدّ سواء تاخذ بعين الاعتبار الاسباب المؤثرة للمجموعات والمؤسسات في ذلك وباختصار، يرى المؤلفان ان تنظيمات الجريمة المنظمة هي في النهاية تنظيمات عابرة. فاذا كان احدها يتسم بشيء من الاستمرار فان المئات منها تفشل في تحقيق هدفها المباشر.

البحث والسياسة الاجتماعية

ان الباحث في ميدان الجريمة يركز دراسته أساسا عل أحد المتغيرين Variables: الجريمة والتحكم في الذات. فمن ناحية ان دراسة الجريمة هي سهلة نسبيا ولا تحتاج الى اي شيء من حيث الاعتبارات التصميمية الخارقة للعادة. ومن ناحية اخرى، فان نظرية المؤلفين ترى ان السلوكات الاجرامية ذات علاقة بعالم التحكم الذاتي عند الفرد.

ان ظاهرة الجريمة ومفهوم التحكم الذاتي يستندان على ثلاث حقائق عامة ينبغي لكل خطة بحث ان تاخذها بعين الاعتبار.

1) توجد علاقة ثابتة بين مؤشرات الجريمة والانحراف. وبمصداقية عالية يمكن تحديد عدد من المقاييس العامة لتنوع الجريمة/الانحراف.

2) ان الافراد الذين يتصفون بارتكاب نسبة عالية من الاجرام في وقت من الاوقات سوف يكونون مرشحين عموما اكثر من غيرهم للاستمرار في الاجرام في اواخر حياتهم.

3) ان المقاييس المختلفة للسلوك الاجرامي تتبع عموما مسارا واضح المعالم طوال حياة الشخص. فاقتراف الجرائم يبلغ اوجه في

آخر سنّ المراهقة وينخفض بصورة حادة بعد ذلك.

الانعكاسات على السياسة الاجتماعية العامة

يرى كل من Gottfredson وHirschi ان تصور ظاهرة الجريمة يعد مسالة حساسة جدا بالنسبة لسياسة التحكم (ضبط الجريمة. ان نظرية صاحبي الكتاب تتعارض مع النظرة السائدة والقائلة بان اصلاح نظام العدل الجنائي ينضوي على انعكاسات ايجابية بخصوص التقليل من نسبة السلوكات الاجرامية بطريقة حاسمة. ان وجهة نظر المؤلفين تركز على:

1) استقرار الفروق بين الافراد في التحكم الذاتي self-Control وهي فروق تنشأ وتتبلور في المرحلة المبكرة من حياة الشخص.

2) تعترف نظرية الكتاب بان التغيرات الجسمية التي تحدث في حياة الفرد تؤثر الى حدّ كبير في مدى قدرته على اقتراف الجريمة.

3) تعتقد نظرية المؤلفين ان الدافع الى الجريمة مرتبط بالسلوك الانحرافي ذاته الذي يهدف الى كسب أرباح/منافع حينية.

اما نظام العدل الجنائي الأمريكي فهو في نظر صاحب الكتاب:

1) يعطي حرية كبرى لمن يتولون اصدار الاحكام على المجرمين/المنحرفين.

2) لا يحظى الاصلاح خاصة بين الأكاديميين بتعاطف كبير.

3) بلغت ما تسمى بمدرسة الردع Detterrence School أوج تاثيرها في السبعينات من هذا القرن.

4) ان اجماع علماء الاجرام حول انخفاض الجريمة مع التقدم في السن يفيد بان الوقاية من الجريمة يجب ان تركز على فترة العمر ما قبل الخامس والعشرين (25) سنة.

وينهي المؤلفان كتابهما بهذه الملاحظات والتوصيات:

أ) ان تكاليف سياسات الاصلاح باهضة. وان تدني نجاعتها يدعو الى تحاشي تبنيها.

ب) يتمثل الفرق بين نظرية الكتاب ونظرية الشرطة هو ان المجرم عند الاولى فرد شاب بينما هو عند الثانية مجرم متصلب العود.

وباختصار، فان جذور الجريمة والتحكم الذاتي، في راي المؤلفين، تعود الى عملية التنشئة الاجتماعية في السنوات الاولى من حياة الطفل (6-8) ومن ثم فدور الاسرة والمؤسسات الاجتماعية العائلية دور حاسم ما في ذلك شك. فالسياسات الحكومية التي تولي اهتماما كبيرا لتلك المؤسسات هي اذن البديل الواقعي الذي يبقى مرشحا دائما للتخفيض من نسبة الجريمة.

يعتقد Gottfredson وHirschi ان نظريتهما العامة حول الجريمة حسمت لعلم الاجرام اشكاليات تصنيف الجرائم والمجرمين وعلوم الاجرام في كل زمان ومكان كما ان هذه النظرية تمدنا، حسب المؤلفين بارضية متناسقة تسمح بالحكم وتخطيط السياسات العامة لمقاومة داء الجريمة. ولابدّ لأي سياسة كي تكتب لها النجاعة في هذا الميدان من ان تكون قادرة على معالجة مسالة انجذاب المنحرفين للسلوكات الانحرافية ولابد ايضا ان تاخذ بعين الاعتبار سبل التنشئة الاجتماعية التي تؤدي الى ارساء اسس التحكم الذاتي.

وخلاصة القول، فان مقولة نظرية هذا الكتاب لم تنجح كل النجاح في الالتزام بمفهوم اللذة/الالم كمنظور احادي لتفسير السلوك الاجرامي/الانحرافي/. وليس في هذا في الحقيقة غرابة لكل دارس للسلوك الانساني. فهذا الاخير يأبى الا ان يكون معقّد الطبيعة. اي ان جذوره متعددة الاسباب وكذلك الشان بالنسبة للمظاهر السلوكية لسلوك الفرد والجماعة. ومن هنا جاءت شرعية لجوء المؤلفين الى عوامل التحكم الذاتي والتنشئة الاجتماعية لاكمال ارساء إطار نظري عام حول ظاهرة الجريمة في المجتمعات البشرية. وككل منظور عام طموح فإنّه لا يخلو من ثغرات. ولكنه يبقى في نظرنا منظورا يتسم بكثير من المصداقية وبكثير من الاطروحات والتساؤلات المثيرة حول طبيعة ظاهرة الجريمة.

الجنون في «انثى الماء»

محمد البدوي*

انتهى الزمن الذي كان فيه شعر المراة يطلب فلا يدرك، نقلّب الدواوين، وبطون الكتب لنعثر على بيت ان نتفة قالتها جارية متمرّدة، او فتاة خجلى تخشى ان تعبّر عن كوامن نفسها فتلجأ الى التورية وتدفن جنونها الشعري في ابيات تقليدية.

وانتهى الزمن الذي تتجرأ فيه شاعرة لتخرج من القمقم وتعبّر عن احاسيسها ورغباتها فتستنفر القبيلة فرسانها واقلامها في حصار يحقها بالسكتة الشعرية.

اليوم صارت المجموعات الشعرية والقصصية تنافس كمّا وكيفا ما ينتجه الاخرون، وسيتحدّث مؤرخو الادب عن تنامي هذه الظاهرة ويجدون لها تفسيراتها الثقافية والسياسية والاجتماعية وغيرها.

في القديم كانت تذبح الذبائح وتولم الولائم اذا ما نبغ في القبيلة شاعر، واليوم ها نحن نحتفل بميلاد عاشرة، عرفناها صحفية مسكونة بالهاجس الثقافي.. تحاور المبدعين وتكتب عن الندوات والانشطة الثقافية اليومية.. ولم نعلم انها حين تخلو الى نفسها تمارس طقوس الجنون.. وتصوغ الاحلام صورا وانغاما موقّعة اناشيد كما لم يالفها الناس..

آمال موسى، اسم قد يحمل دلالات عديدة تتجاوز مجرّد التعريف العدلي، لكنها عندنا «انثى الماء». ان قارئ هذه المجموعة البكر تسكنه رغبات متنوعة في التعامل مع النص والمداخل اليه متنوعة.. لكنها تصبّ اخرالامر في بيت القصيد..

وبالرغم مما قاله المسعدي في مقدّمة الديوان فنحن لا نكتفي بتذوق النص والاعجاب به بل نعضد هذا الاعجاب بما يفيد النص من تحليل ودراسة تشريه وتكشف خباياه. ومجالات البحث مفتوحة ويمكن ان ندخل الى «انثى الماء» من ابواب او نوافذ عديدة:

* النرجسية الحالمة باب مشرع يغريك بالتامل في تفاصيله.. فالافعال تتحد مع ضمير المتكلّم المفرد وهو يحضر متّصلا ومنفصلا ومستترا.. مادّة خصبة للدراسة..

* المراة في انوثتها وجمالها، في تمرّدها وغموضها، في كلّها عمود فقريّ تنتظم حوله اغلب قصائد المجموعة..

* الماء ودلالاته، في انسيابه، في عمقه، في امتداده فضاء لعرائس البحر او حوريات الموج بتعبير مصطفى خريف.. او نبعا للحياة، مسرح تنتظم عنده قصائد كثيرة ومعان وصور اكثر..

* الموت، تلك الحقيقة الازلية، هادم اللذات،.. وحده يدحرج الشاعرة المتربعة على اكثر من عرش.. ويعرّي عظامها.. ويظلّ حاضرا، هاجسا مؤرقا ختمت به آمال موسى مجموعتها.. الم يقل القدامى: «اذا كان الموت راصدا، فالطمانينة حمق».

* التجربة الشعرية بصورها وايقاعاتها، وتقاطعها مع قديم الشعر وحديثه، مع القران.. مع ابي فراس ومع فلاسفة العصر وادبائه، مادة خصبة لممارسة النقد التطبيقي بالتحليل والتفكيك والتركيب والترتيب التبويب..

* استاذ جامعي من كلية الآداب بسوسة.

(*) أستاذ جامعي من كلية الآداب بسوسة.

لكن رغم اهمية كل هذه المواضيع ومحاور الاهتمام فضلّنا ان نعزف لحنا مغايرا قد يكون غرضا شعريا جديدا قائما بذاته، او هو في طريقه الى ان يكون كذلك. . وقد يكون قادحا. . وقد يكون احيانا صورة عابرة لكنها في انتظامها مع بقية العلامات تكوّن عالما بذاته، انه عالم الجنون والجنون نقصان العقل، العقل كما عرّفه ابن منظور في اللسان وهو يتسقيم الشعر مع العقل؟ الا يكون الشاعر شاعرا الا اذا مارس طقوس الجنون واستبدّت به حالات شتّى. .

الم يقرن العرب الشعر بوادي عبقر تسكنه الشياطين، ولكلّ عبقريّ شيطانه يسكنه ويملي عليه ومتى استقام الشعر بدون جنون ابداعي؟

الجنون حاضر في مجموعة امال موسى «انثى الماء» بشكل مكثّف باستثناء القسم الرابع« العاجزة من لا تستبدّ». وفي هذا القسم تتماهى مع الاخرين في اكثر من نشيد عاطفي كان من الطبيعي ان يكون مسكونا بجنون الحبّ والعشق. . لكنّ هذه المادة اللغوية غابت من قاموس هذه القصائد، فكانت الثورة عاقلة والعاطفة كذلك. تقول في «ريق العناقيد»:

سرت انفاسي في الحلم
في الحلم نبت ظلّي
فهات يدك. . اتبعني
نحتبس ريق العناقيد
حتى تنضج ثمرة العقل (ص80)

واذا كان القسم الاول «في ملكوت الذات» قد انتظم نشيدا في حبّ الذات مكتفية بنفسها، قائمة بذاتها، فان القسم الأخير شهد حضور الرجل، واستقامت المعادلة العاقلة وانتهى جنون الذات والشعر.

اما في الاقسام الثلاثة الاولى فقد حضر الجنون عنوانا لعدد من القصائد وسدى لعدد من المقاطع والصور لازمة تحضر بانتظام.

في باب العناوين يمكن ان نذكر:

كاهنة الجنون (ص12)
حبّة الجنون (ص22)
رغبات راس مجنونة (ص26)
النهر المجنون (ص29)
مساحة الجنون (ص55)

وفي باب اللازمة نشير الى قصيدة «كاهنة الجنون» التي تنتظم في شكل مقاطع متماثلة في ايقاعها وبنيتها النحوية والصرفية فكانت كما يلي:

المقطع 1: كاهنة الجنون انا
المقطع 2: انثى الجنون انا
المقطع 3: ذات الجنون انا
المقطع 4: طفلة الجنون انا
المقطع 5: امّ الجنون انا

وليس الجنون سلبيا كما قد ترسّب في ذهن العامة ففي لسان العرب يتحدّث ابن منظور عن جنون العمل وهو الاعجاب به، والارض المجنونة هي الارض المعشبة التي لم يرعها احد. والنخل المجنون هو المرتفع طولا. والنبت مجنون هو الملتفّ الكثيف. وجنّت الارض اذا اعتمّ نبتها.

افليس الجنون علامة على النضج والاكتمال وبلوغ ارقى الدرجات؟

وفي الحديث النبوي كما اورده ابن منظور في اللسان «المجنون هو الذي يضرب بمنكبيه وينظر في عطفيه ويتمطّى في مشيته» اليس في مجموعة امال موسى من علامات الجنون ما فيها من مفرداته هذه النرجسية وهذا الاحتفال بالانثى.

انّ الجنون في «انثى الماء» خلاّق يطلب فلا يدرك. تقول في «حبّة الجنون» (ص22)

انثري حبّة الجنون اينما طرت. .
ازرعي حبّة الجنون
لتكبر الارض، لتغرق في سنابلها
افعلي ما لا يشاؤون
لنقطف حكمة البقاء
من عالم الرحيل. .

ويتحول الجنون الى زمن من ازمنة الخلق، لاعادة ترتيب الاشياء:

اطلق فوضاي
ساعة الجنون لترتيب بيت العالم (ص55)

وبما انّ الجنون يعتبر مصدرا للابداع والكتابة الشعرية فقد يكون مقياسا لتمييز الشعر الاصيل عن غيره، فالجنون قد يكون مصطنعا مفتعلا:

في كذبة شاعر
يتوهّم الجنون (ص25)

وفي «حانة القصيدة» تخاطب امال موسى الشعر، تمنحه كلّ شيء لتحصل على الحكمة المجنونة:

اضواني الجنون، بعثر عراجيني. .
يا ايها الشعر الشعر
امنحك كلّي
لتعود حكمتي المجنونة. . (ص37)

وفي «صلاة الجمر» يصبح الجنون مطية للولادة:

هو الجنون يكبر
حتى اولد
النار توقدني اخضرارا
ليتني كلّي احترق كما
فعل بعضي واعيش الاحتراق (ص48)

وقمة الجنون تصوّرها امال موسى في «كاهنة الجنون» ففيها تبدو الذات الشاعرة اصل الجنون ومنتهاه، فهي ذات الجنون وهي الام والطفلة والانثى والكاهنة. .الخ

وتلتقي مع الفلاسفة القدامى فيحضر ديوجين ومصباحه:

طفلة الجنون انا
هوايتي
ابتكار قنديل لنهاري
وسيرة العقل تاتي عرضا، رداء يلبس او قناعا:
انثى الجنون انا
البس تعقّلي
اتراجع نحو الامام، لاهجم على كل جميل (ص12)

ومن خصائص المجانين ان يكونوا على صلة متينة بالهامشيين وبالتيه، اذا لم يكونوا هم الهامشيين:

- اسكنت الغجر شعري
بسطت لهم كفّي
ليخطوا ما ذهب من الاتي، فنهبوا السواد. . (ص17)
- ضربت في الارض انثى
حبلى بنهر مسحور (ص21)
- حين اتصفّحني
اجدني خريطة بلام مفاتيح
وحين اطويني
اجدني عصيّة الطيّ
التيه شيمتي (ص24)

اليس الجنون خلاّقا. . مصدرا للابداع وموضوعا له على صلة بمختلف المواضيع والاغراض، بالحب، بالشعر، بالفكر، بالاخرين. . ويمكن ان يصير موضوعا قائما بذاته من خلال تواتره الشديد في الشعر الحديث.

ويبقى الجنون تجربة شعرية فنية تترجم رغبة في الخروج عن السرب، ونحت ايقاعات جديدة والسير في دروب بكر لم تطأها الاقدام، وكتابة نصّ جديد لم تسبق اليه الاقلام.

ومجموعة امال موسى «انثى الماء» ضرب من هذه الكتابة وجنونها خلاّق يعضد مختلف المواضيع التي طرقتها ويغري باتباعها حتى لتخال نشيدها غناء عرائس الموج يحاولن اغواء او ليس. . الم يقل المسعدي في المقدمة: «قد يخيّل اليك حين تقرؤها انها نفحة من الروح اليونانية» (ص3)

وجدير بالشعراء ان يكونوا نرجسيين وبالقارئ ان يتماهى مع النص الشعري، كل يسعى الى ان يوقع بالاخر في حبّه، في حب النصّ.

الموسيقى التقليدية بالمغرب العربي الكبير

عرض وترجمة نماذج: احميده الصولي

من الكتب ما يقوم مقام المؤسسة التي تكون مهمتها الأساسية الدفاع عن الشخصية واثبات الذات بما يتوفر لأصحابها من القدرة على ذلك، وبما يقدمونه من جوانب معرفية مكتسبة اساسا، تثبت بالدليل والحجة القاطعة خطأ تاريخيا، او انحرافا مفهوميا، او تعرّي نوايا مبيتة، هدفها النيل من حضارة أمة، أو ما شابه ذلك، هذه الكتب ليست من الكثرة حتى تصبح عادية الصدور، لذلك فإنه كلما ظهر كتاب من هذا المستوى، فإن أقل واجب يمكننا القيام به نحوه، هو أن نستعرض محتوياته، وأن نشير إلى ما أحاط به من ظروف، وما حفّ به من مواقف، والى مركز اهتمام صاحبه فيه.

من هذه الكتب المومأ إليها نذكر كتابا في الاختصاص الموسيقي للأستاذ الدكتور محمود قطاط بعنوان "الموسيقى التقليدية بالمغرب العربي الكبير". وهو موضوع كان صاحبه قدم فيه أطروحة دكتوراه مرحلة ثالثة بجامعة السوربون بباريس وحصل عليها بملاحظة "حسن جدا"، ويذكر أن الأستاذ المشرف على هذه الأطروحة لاحظ بأنها في مستوى أطروحة دكتوراه دولة. أما عنوانها فهو: "الموسيقى الأندلسية وامتداداتها المعاصرة في بلدان المغرب العربي الكبير" في جزءين إضافة إلى ذلك فإن صاحب الكتاب أنجز عشرات الابحاث وعددا من الكتب في الميدان الموسيقي باللغتين العربية والفرنسية، الأمر الذي يجعل الإطمئنان الى عمله أمرا لا يداخله الشك.

يقدم د. قطاط كتابه بقولة المهاتما غاندي: "ليس انتشار الخطإ وتناميه مبررا لأن يصبح حقيقة" مما يفيد أن هذا العمل إنما أنجز لمواجهة أخطاء سابقة. وفي الصفحة 19 منه نقرأ ما يلي:

في جل الدراسات والأبحاث المنجزة في الغرب تقريبا حول الموسيقى العربية تعترضنا أحكام تعسفية تختصر وتحدد أفق هذه الموسيقى في فترتين: فترة ما قبل الإسلام- وفترة ما بعد ظهور الاسلام:

1) ما قبل الاسلام: فترة مظلمة سادت فيها اغاني البدو وأبناء الصحراء مع تطورات ضئيلة. «كما توحي بذلك العلامات الافقية للبلاد» فقد عرفوا طابعين من الغناء يؤديان حسب حركة الايقاع هما: الحداء والخبب. فاما الحداء فهو ناشئ عن وقع خطى الابل، واما الخبب فمستوحى من ركض الخيل.

2) ما بعد ظهور الاسلام: بفضل الاتصالات المتعددة "فإن المحارب الجلف القادم من الصحراء تكيف بسرعة، فعقبت حضارة البذخ والترف والعادات البدائية للرعاة والنهابين "فتعلموا الفلاحة عن المصريين والبابليين، والصناعات عن السوريين والفرس، والفنون عن الفرس واليونانيين. اما العناصر العربية المضافة لهذه الحركية فهي ضئيلة الاهمية" مقارنة بما هو قائم اذ ذاك في العالم الاغريقي، وما سمح به من ظهور فن يصل الى مستوى نضجه.

هنا بعض مما يورده الدكتور قطاط مبينا الروح التي يعالج بها الغربيون قضايا العروبة في محاولة لتفتيتهم واسناد افضال لجهات منهم دون جهات أخرى، في محاولة لنسف الروابط التي تصل هذا الجناح بذاك من الأرض العربية.

اذن فمما لا يدع مجالا للشك أن مهمة هذا الكتاب ستكون صعبة جدا، خاصة وهو مؤلف باللغة الفرنسية التي كتبت بها جل الآراء "العدائية" تلك، واعتمدت لأزمان طويلة. ولم تجد من تصدى لها بالتفنيد والتكذيب اعتمادا على الحجة المضادة، الأصدق والأقوى. اضافة الى كون هذا الكتاب يفضح انبناء تلك الآراء على قواعد غير علمية ولا معرفية، مما يجعل مساره المنهجي شاقا جدا حيث اقتضاه ذلك قراءة 448 كتابا قدم تلاخيص لها مفصلة في أطروحته. كما قام بأسفار طويلة ومضنية الى كل من إسبانيا وأقطار المغرب العربي الأربعة (المغرب- الجزائر- تونس وليبيا)، حيث اتصل على عين المكان بأساتذة هذا الفن، واطلع على لهجات عديدة فيه، واطلع على ألوان من التقاليد والأساليب المميزة، منها الواسعة الانتشار، ومنها المحدودة الانتشار، كما قام بتسجيل أمثلة موسيقية ومعلومات هامة ومفيدة في مختلف الجهات من كل قطر، ودون المعزوفات والأغاني النادرة، كل ذلك إضافة إلى استماعه إلى مئات الألحان والأغاني المسجلة هنا وهناك.

هذا الكتاب يحمل لنا وابلا من المعلومات اغلبها من مصادرها الأساسية التي هي ضرورية لفهم طبيعة التقاليد العربية عموما والمغاربية بوجه خاص، مثل : تاريخ الموسيقى الآلات الموسيقية، السلالم، الطرائق، الايقاعات، الأشكال، قائمات النوبات المغربية، كيفية التنفيذ... علما بأن المؤلف لم يهتم بالماضي فحسب، بل وجه اهتمامه الى حاضر هذا الاختصاص وألقى نظرة باتجاه مستقبله، في مواجهة موجة التثاقف المتدفقة إلى آسيا وأفريقيا، ولكن ما هي الحصيلة التي خرج بها المؤلف؟

قبل أن نستعرض محتويات هذا البحث، من المفيد الإشارة إلى أنه من بين الشهادات العديدة التي حظي بها هذا العمل، شهادة الأستاذة إيديث ويبر التي ناقشت أطروحته ضمن اللجنة المختصصة لها.

تقول بالخصوص: "إن الكاتب بعد قيامه بأبحاث مضنية تعرض فيها إلى معالجة موضوع أصول الموسيقى المغربية، وعناصر تأسيسها، وتكوينها، وانتشارها، مؤكدا على صعوبة وضع حد بين الموسيقى العلمية التقليدية والموسيقى الشعبية، أرجع، وبنباهة، الموسيقى المغربية إلى سياقها التاريخي اللغوي الاجتماعي النفسي السياسي الروحي." مضيفة في مكان آخر من شهادتها : "أن محمود قطاط أكد بالحجة والدليل وجود رصيد موسيقي عربي ذي خصوصية عربية من خلال مقاربة تاريخية وتطبيقية." وتختم بقولها : "هذه الأطروحة المتعددة الاختصاصات تمثل مؤسسة دفاع وتدارك للموسيقى التقليدية العربية، مؤسسة ذات كيان يجمع الغناء والنظرية العلمية، التطبيق والتحليل والتأليف إن أبحاث السيد محمود قطاط لضرورية جدا لأصحاب الإختصاص الموسيقي، لعلماء السلالات، وعلماء الاجتماع والمؤرخي المغرب".

أردت بتقديم هذين الإستشهادين التأكيد على جدية هذا البحث، والقيمة العلمية التي يتسم ويتميز بها هذا الكتاب الذي هو حقا مؤسسة دفاع عن الذات وتأكيد لها. ولكي نقدم فكرة عن هذا الكتاب لا بد من استعراض أهم محتوياته في برقيات عاجلة إن صح التعبير، ذلك لأن التعليق على ما جاء فيه مفصلا يتطلب أكثر من كتاب بحجم الكتاب نفسه. وذلك في انتظار تعريبه ليصبح أقرب للقارئ اعتبارا للمصطلحات الموسيقية، رغم المجهود الذي قام به المؤلف لتبسيطها وتقريبها للقارئ أيا كان اختصاصه، على أن يحسن اللغة الفرنسية.

كتاب "الموسيقى التقليدية في المغرب العربي الكبير" صادر عن دار سندباد للنشر بباريس ضمن سلسلة "المكتبة العربية"، يحتوي على أربعمائة صفحة من الحجم المتوسط. ويضم المحاور التالية :

- اصول الموسيقى العربية
- الموسيقى العربية من ظهور الاسلام الى القرن التاسع
- الموسيقى العربية الأندليسية
- الموسيقى التقليدية بالمغرب العربي الكبير

مضافا الى كل ذلك بيبليوغرافيا وقائمة المراجع الصوتية والأشرطة وقاموس للمصطلحات الفنية و شواهد لحنية وايقاعية مدونة بالنوطة الموسيقية ومرفوقة بصور الآلات الموسيقية، علما بأن كل محور من المحاور المذكورة تتفرع عنه عناوين وتقسيمات تقتضيها المنهجية العلمية من جهة، وأصول البحث الميداني من جهة أخرى.

هذا الكتاب إقتضى صاحبه ثلاث رحلات متتالية إلى منطقة الأندلس والمغرب العربي الكبير انطلاقا من باريس "وفي ظروف صعبة جدا وبإمكانيات مادية ضئيلة"، لكنما العزيمة اذا ما توفرت والايمان بالهدف يحققان المعجزات، وهو ما تميز به صاحب البحث الذي كان يعرف منذ البدء

صعوبة الطريق التي يسلكها، سواء من حيث شحة المراجع، الأمر الذي جعله يعتمد أساسا البحث الميداني وهو من الصعوبة بمكان، أعتبارا لا تساع المنطقة جغرافيا، وتعدد اللهجات واختلافها ، كذلك عدم وجود المدونات، مما يحتم عليه تدوين كل ما يعترضه، وقد تطلب منه ذلك الاندماج في فرق موسيقية سواء في الفلامنكو بإسبانيا أو في تخوت من أقطار المغرب، وشعوره بالدور الخطير الذي يلعبه في مقارعة الآراء السائدة في الغرب حول الموسيقى العربية، جعله يتتبع بخطى ثابتة الآثار العربية بالأندلس، ثم بالمغرب، والجزائر، وتونس، وليبيا، للخروج بحجج تفند ما ذهب اليه أصحاب الآراء المغرضة.

هذا البحث إذن، كان نتيجة لعمل ميداني ورحلات مضنية، إضافة الى قراءة وتلخيص 448 مرجعا بين مخطوط ومطبوع لها علاقة بالموضوع والاستماع الى 187 أسطوانة بين مغربية وجزائرية وليبية وتونسية وأروبية في موسيقى القرون الوسطى كل ذلك الى جانب القيام بتنويط ما يستمع اليه من مشائخ هذا الفن في المنطقة كلها عزفا وغناء، ولو لا الحجة الدامغة التي اعتمدها لما لقي ذلك التمجيد والتبجيل من اللجنة التي ناقشت أطروحته وكل من اطلع على عمله هذا. وقد توصل بواسطته الى تقديم تحاليل مفصلة حول كل المدارس المغربية.

يعتبر الدكتور محمود قطاط أن الموسيقى العربية تعيش وضعا خاصا اعتمادا على المفاهيم المنحرفة المحاصرة بها، وبصورة أخص، حول موسيقى المغرب العربي، لذلك ركز بحثه على : الموسيقى التقليدية المغاربية وذلك بالاتصال مباشرة بالعارفين بها وممتهنيها، من خلال النوبات المعروفة بأسماء متعددة : (الة المغرب، (صنعه) بتلمسان، (غرناطي) بالجزائر، (المألوف) بقسنطينة والنوبات بتونس وليبيا وحديثا (الموسيقى الأندلسية).

في مقدمة كتابه يضع المؤلف عدة أسئلة موجها من خلالها بحثه كالتالي : كيف كانت هذه الموسيقى؟ من أين جاءت؟ ما هي العناصر المكونة لها؟ كيف تم بناؤها؟ كيف انتشرت وماذا بقي منها؟ مشيرا الى انه اثناء مطالعاته لما كتب حول الموسيقى العربية اعترضته احكام في حكم الثابتة وغير القابلة للمناقشة، سواء في المستوى التاريخي أو في علم الموسيقى (الموزيكولوجيا) يذكر منها رأيين رئيسين : الأول حول وجود الموسيقى العربية ذاتها. والثاني يمس خاصة اصول وتكوين الرصيد التقليدي لموسيقى بلدان المغرب العربي الكبير، ولتوضيح هذه القضايا فان منهجية البحث تحتم المرور بتطورات الموسيقى العربية ابتداء من الجاهلية حتى فرعها الاندلسي المغربي، وهو ما سمح بدراسة النوبات في وضعها الحالي، وتحديد أصولها، وإعادة تخطيط تاريخها، مؤكدا في حدود الممكن، على أهم تحركاتها، مع محاولة إيجاد حلول لمختلف الإشكالات النظرية والتاريخية والإجتماعية.

إذن، وكما أشرنا، فإن الدكتور محمود قطاط قد قسم بحثه إلى أربعة محاور ذات عناوين فرعية عديدة. تعلق المحور الأول بالمظاهر المتعددة للموسيقى العربية على امتداد فترة ما قبل الاسلام المعروفة بالجاهلية، وتناول المحور الثاني تطور الموسيقى العربية على امتداد فترة ما قبل الاسلام المعروفة بالجاهلية. في والمحور الثاني تطور الموسيقى العربية منذ ظهور الاسلام الى القرن التاسع الميلادي وما يتطلبه ذلك من تقنين، وتثقيف، وتنظيم للمنظومة الموسيقية العربية لتصبح موافقة للوضع السياسي والاجتماعي الذي أوجبه الإسلام أول الأمر في عهد النبي (صلعم) والخلفاء الراشدين، ثم مع الأمويين والعباسيين بعد ذلك، من 750 إلى 847 (الفترة المسماة بالعصر الذهبي للموسيقى العربية.)

هاتان الفترتان تساعدان على معرفة وضع المدرسة المغربية التي ينبني عليها الموضوع الرئيسي للمحورين الآخيرين. ففي القسم الثالث، تناول موضوع المدرسة الاندلسية، تكوينها وازدهارها وايضا علاقاتها بالمشرق، وبالمغرب وأوروبا في العصر الوسيط. اما القسم الرابع فقد خصص لأصول الموسيقى التقليدية المغربية التي هي النوبات. حيث أتبع الكشف التاريخي بدراسة مفصلة تتعلق بالحالة الراهنة لهذا الفهرست في الأقطار الأربعة : المغرب -الجزائر -تونس- ليبيا.

في الفترة السابقة تكشف الوثائق الأولية أن الدراسات الموسيقية المتعلقة بها محفوفة بالأحابيل وفي الواقع وضمن هذه التقاليد الشفوية فإن هذه الموسيقى لم تكن موضوع نظام جدي في التدوين علما بأن المصادر المعرفية لهذه الموسيقى تتكون من نوعين:

- من جهة الكتابات حول الموسيقى أو الكتابات الموسيقية التي تبدو نادرة ومن الصعب الحصول عليها.

- ومن جهة أخرى النصوص الأدبية أو التاريخية لبعض المؤرخين والشعراء والرحالة الخ. . . تلك التي تتضمن بعض

المعلومات المتفرقة هنا أو هنالك، والتي يصعب جمعها.

ورغم شحة المراجع وصعوبة الموضوع فإن الكاتب حاول قدر الإمكان توسيع مجال بحثه حيث جمع من المعلومات اقصى نسبة ممكنة، وأغلبها من مصادرها الأساسية أي الشفوية، بعد مراجعتها وفق الاسس العلمية، وهو ما جعل - ولأول مرة- ممكنا تتبع تطور هذه الموسيقى بطريقة واضحة وموضوعية. وفي نفس الوقت، تم تقديم عناصر مقنعة تفند الآراء المؤسسة على خطإ والتي أصبحت وكأنها غير قابلة للمناقشة في مستوى التاريخ وعلم الموسيقى، حيث لم تتوقف عن تضليل الباحثين حسني النية وإقناعهم بلا جدوى البحث في هذا الموضوع.

وبالنسبة إلى الفترة الحالية، فإن عمل الباحث مؤسس على الوثائق المعروفة، وخاصة على التسجيلات والاحصاءات الشخصية حال رحلته البحثية بأقطار المغرب العربي، واعتمادا على هذه الأدوات الحية والناطقة، أعد دراسته المعمقة لأصول النوبات التابعة لمختلف المدارس المغربية.

هذا البحث في الموسيقى العربية، كشف عدة نقاط هامة.

فعلى المستوى التاريخي والاجتماعي توصل الباحث إلى إثارة وتوضيح التطورات والدور الاجتماعي لهذه الموسيقى، منذ الجاهلية حتى القرن التاسع ميلادي بالنسبة إلى المدرسة "العربية القديمة". وفي مجال علم الموسيقى فإن النتائج كانت أكثر أهمية:

- فالأهمية الموسيقية لفترة ما قبل الاسلام توضحت (القسم الاول)، وهو ما ساعد أكثر على فهم مختلف أوجه هذه الموسيقى مع وبعد ظهور الاسلام (القسم الثاني) اقتباسا من المنابع الأصلية مثل مؤلفات الكندي وابن المنجم وإخوان الصفا والفارابي وابن سينا وابن زيله وغيرهم، التي مكنت من أخذ صورة واضحة للمنظومة الموسيقية التقليدية العربية، المسماة عندنا بالنظام أو المدرسة العودية. وهي مدرسة يشكل العود فيها الآلة الرئيسية، في مستوى التطبيق والتحليل النظري، وقد مكنته الدراسة المستفيضة لعدة مؤلفات تنسب إلى تلك الفترة المكتشفة مؤخرا، من التعرف عن قرب، على النظام الايقاعي واللحني لتلك المدرسة القديمة للموسيقى العربية، والتي أشعت أنوارها في انحاء العالم الاسلامي وخاصة في المغرب العربي والأندلس أين تأكدت عظمتها.

- إن دراسة موسيقى إسبانيا المسلمة، كما يؤكد الدكتور قطاط تمثل دائما الصعوبة الرئيسية لأنها رغم العدد الهام من الكتابات، لا توجد ضمنها شهادات تتعلّق مباشرة بالتطبيق الموسيقي، وهذا العائق جعل الباحث يتجشم مشاق كبيرة للبحث في منابع عديدة ومختلفة، بهدف إعادة تشكيل المميزات العديدة لهذه المدرسة العربية الأندلسية من حيث تاريخها عبرقية زرياب وأساليبه البيداغوجية، العود وعلاقته بالفلك والأجرام السماوية (Théorie de l'ethos)، دوزنة العود، ماهية الطبع، قائمة الطبوع وأسمائها، السلم الموسيقي، النوبة، الموشح والزجل- آلات الموسيقى، وأخيرا العلاقات المختلفة بين هذا الفن ونظيره الأوروبي في القرون الوسطى.

- وبخصوص الناحية الموسيقية الصرفة، فإن الباحث قد لجأ خاصة الى منابع قديمة نذكر من بينها رسالة في الموسيقى لأبي الصلت أمية بن عبد العزيز، والتي عثر على نسخة منها مترجمة الى العبرية، وهي في واقع الأمر- كما يقول مكتشفها د. قطاط - تلخيص للجزئين الأول والثاني بمقدمتيهما لكتاب "الموسيقى الكبير" للفارابي. ومخطوط : متعة الأسماع في علم السماع للتبفاشي القفصي، واغاني السيقا في علم الموسيقى لابراهيم النادلي، ومخطوط مجهول المؤلف ترجمه وعلق عليه المستشرق "فارمر" ووضع له عنوانا: معرفة النغمات الثمانية" إضافة إلى مخطوط آخر عثر عليه د. قطاط في مكتبة المتحف العراقي بعنوان "قانون الأصفياء في علم نغمات الاذكياء» للمؤلف التونسي محمود بن محمد سيالة الصفاقسي القادري، وهو أي د. محمود - بشير الى أن كلا من كتب فارمر، وسيالة، والتادلي، والبوعصامي في الترجمة التي وضعها له محمد بن الطيب العلمي في الانيس المطرب، ثبت عند مقارنتها ببعضها أنها تتشابه وتتقارب في محتواها، وتؤكد جميعها على خصوصية الموسيقى المغربية - الأندلسية.

ومما يمكن أن نستخلصه من هذا العمل أن مؤلفه د. قطاط استطاع ان يحدد الوظيفة والدور المهمين للمغرب في ما يتعلق بتطور وانتشار الموسيقى العربية بالمغرب الإسلامي، وأثبت أن هذا الفن لم يتم تهذيبه وتكييفه فحسب، بل وقع أيضا إغناؤه بالإضافات النوعية التي تميز هذه المنطقة. وأهمية هذه العناصر المضافة، مكنت المدرسة الموسيقية للمغرب الاسلامي من النمو والتطور بقيم مختلفة عن نظيرتها في المدرسة الشرقية.

لذلك كان حتما الاعتراف بأنه إلى جانب وحدة موسيقية

عربية اسلامية تتخطى حدود منطقتها، توجد لا فقط التقاليد المحلية، بل اساليب شخصية ذات دور متفوق في عملية التثقيف ونمو تلك الأرصدة. فرغم التداخلات وتناغم الأصوات في الموسيقتين الأندلسية والمغربية استخلص الباحث أن الأصول الأولى للنوبات ليست البتة مثلما يزعم الغربيون "إرثا أندلسيا خالصا عجزت أدوات التبليغ الشفوية المغربية على القضاء عليه نهائيا . كما توصل إلى التأكيد على أن مصطلح "الموسيقى الأندلسية» لم يكن له أثر في المؤلفات القديمة، بل ورد على المنطقة في حقائب المستعمرين الذين لا يرون لأبناء المغرب العربي إلا دور همزة الوصل. وكأن تراثهم الموسيقي الكلاسيكي مجرد إرث جاءهم من المشرق والأندلس.

وفي الواقع فإن هذه الموسيقى التي تشكل جزءا من الارث العربي الاسلامي، أسست تقليدا نموذجيا مغربيا يتغير لا فقط حسب الأقطار بل أيضا حسب الجهات لذلك فبروزه أكثر احتمالا من التقسيم المشكوك فيه والمتداول القائل "إن تونس ورثت عن إشبيليا /Séville وتلمسان عن قرطبة Cordoue وفاس وتطوان عن (بلنسيا Valence) وغرناطة الذي لم يبرر تاريخيا فقط بل ايضا يكذبه رصيد النوبات، سواء في ميدان الشعر الذي أغلب نصوصه لشعراء مغاربيين، أو في الميدان الموسيقي حيث البصمات المغاربية لعديد الطبوع والايقاعات واضحة جدا.

هذه البصمات أقام الباحث الدليل عليها في الجزء الرابع، ابتداء من الفقرة الرابعة ، حيث بداية المرحلة الرئيسية في هذا البحث التي يهدف من ورائها الى توضيح اصول وابتداعات كل رصيد من النوبات في الاقطار الاربعة (المغرب - الجزائر- تونس- ليبيا).

إن كل المظاهر سواء منها التاريخية أو في علم الموسيقى أو في ميدان الشعر، وفي الاطار الاجتماعي، ثم التعامل معها أثناء البحث لتجميع العناصر المؤكدة حججه. إلا أنه ألح أكثر على الجانب الموسيقي، الأمر الذي جعله ينشئ لكل رصيد من النوبات دراسة متكاملة حول مضمونها، واشكالها، والآلات المستعملة، ووضع الفرقة، والنظام اللحني والايقاعي. كل ذلك مدعم بأمثلة دونت من تسجيلات قام بها الباحث لألمع أساتذة ومشائخ تلك الأرصدة.

ورغم النتائج العديدة التي حصل عليها في هذا العمل الموسوعي، فإن الدكتور قطاط يعتبره (وهو تواضع منه) أول دنو من الموضوع، يتعين الرجوع إليه بشكل أوسع.

حول المختارات القصصية
«حدث هذا في ليلة تونسية»

سليمان البكري

في عمر التجربة القصصية لعبد الرحمان مجيد الربيعي -التي بدأت في الستينات ومازالت مستمرة تميزت بالعطاء والأصالة - هناك جملة مؤشرات تدل على نجاح القاص في تجاوز المنطلق الصعب الذي تعاني منه القصة القصيرة، وتحديد ملامح جيل وعى وادرك خطورة هذا الفن وتمكن من تحقيق دور مرموق له بين الأنماط الفنية الأخرى ويحرز الاعتراف النقدي بموقعه وأهميته.

فكانت تجربته بين زملائه كتاب المرحلة الستينية بارزة ومن خلال تبنيه التجديد في كتابة القصة (مما اعتبر تمردا على الواقع السائد سببا في أنه برز كأشهر ناثر عراقي ارتبط نتاجه بالتقاليد المبكرة للرمزية في الأدب العربي في حين أن أعماله الأخيرة ذات طابع واقعي ملموس) كما يرى المستشرق البولندي بانوش دايتنسكي (1).

أقول هذا وأنا بصدد دراسة المختارات القصصية «حدث هذا في ليلة تونسية» الصادرة حديثا في القاهرة حيث تؤكد بعض قصص المجموعة المختارة محليتها ورصدها للبيئة العراقية وتؤشر أخرى تجارب عربية وغيرها يعنى بالتراث وتوظيفه فنيا بقصص تحمل روح العصر ومتغيراته وازاء هذا التنوع في المختارات فأن كلمة مؤثرة رقيقة تحمل صوت الحقيقة تشير الى (عالمية بلاضفاف) للقاص عبد الرحمان مجيد الربيعي (لأنها، استطاعت التعبير والوصف والنفاذ الى الأعماق والوصول الى المعنى) و تؤكد في فقرة ثانية (أن الربيعي أفضل من كان قادرا على التعبير عن دخائل النفس وأحاسيسها المركبة والمتناقضة كاشفا عن أسرار تركيبها وتبدلات مواقعها وأحاسيسها كأنه يقبض على سر الأسرار أو جوهره).

هذه التجربة في المختارات هي الثانية للربيعي وكان أصدر قبلها مختارات (سر الماء) الصادرة عام 1984 والتي رصدت بشكل عام بيئة الجنوب وساحتها مدينة الناصرية مدينة الربيعي التي ولد ونشأ فيها في فترات التغيير والحركة منذ الأربعينات، (ان المحلية والبيئة أمور مغرية ومثيرة للقارئ غير العراقي فهو سيتعرف من خلال هذه المحلية على سوسولوجيا عراقية بنكهة ورائحة مميزة (2)

وفي المختارات طرح للهموم العربية بما يؤكد النضال المشترك ووحدة المصير للشعب العربي وهو يواجه التحديات ازاء ذلك فأن اهتمام القاص بواقع النضال العربي ومتابعة التجربة النضالية للمناضلين العرب تقف في مركز اهتمام القاص وهو يختار نماذجه القصصية من تجارب مثيرة يكون فيها المناضل اداة التغيير سواء أكان محبطا في تجربته أو موفقا فيها.

في اتجاه آخر من هذه المختارات نقرأ قصصا تحقق التناص بين التراث والمعاصرة في رؤيا تحمل طابع التجريب والحداثة بين شخصيات تاريخية اسطورية واخرى معاصرة تحمل قلقها ومواجهتها للعصر وما هو سائد فيه من هموم واشكالات كثيرة مثل العولمة واقتصاد السوق وسيطرة القطب الدولي الواحد.

في مختارات (حدث هذا في ليلة تونسية) يختار القاص قصة واحدة من كل مجموعة من مجاميعة القصصية السابقة التي أصدرها دون مراعاة تسلسلها الزمني بالصدور لتكون أمام المتلقي

(*) (حدث هذا في ليلة تونسية) مختارات قصصية صادرة عن وكالة الصحافة العربية في (القاهرة) 1998. منشورات وكالة الصحافة العربية- سلسلة (نوافذ)

(1) مجلة الأقلام العدد المشترك 7-8 أب-أوت 1982 (رسالة بولندا- عدنان المبارك من أدبنا العربي في الادب العالمي).

(2) سليمان البكري (الملامح الابداعية في قصص الربيعي) مجلة (ابداع) المصرية العدد 8 السنة الثانية / (أب أوت 1984).

احدى عشرة قصة قصيرة تختصر وتكثف مواقف ورؤى أشرت اليها قبل قليل وتحقق وثيقة ابداع قصصية تجسد تراث القاص الربيعي وفي تعامله مع القصة القصيرة منذ اكثر من ثلاثة عقود من الزمن سأتناولها بالعرض والتحليل في قراءة نقدية تطبيقية موظفا خبراتي الماضية في التعامل مع قصص الربيعي حيث توصلت من قبل الى نتائج باتت معروفة لكل من يتابع ابداع الربيعي في التجديد والاضافة.

يفتتح القاص مختاراته بقصة «الدرب العسير» من مجموعة «صولة في ميدان قاحل» الصادرة عام 1984 وهذه القصة تطرح موقفا سياسيا فبطل هذه القصة يحس دائما بالصفعة التي وجهت له، ولأنه رجل مثقل بالمعاناة وله جذور تمتد في أعماق القضية الوطنية فأنه يصر دائما على مقاضاة ذلك الرجل الشخص/ النظام/ الذي وجه له تلك الصفعة مما يجعلها تحمل نفسا مستقبليا وارهاصا بالتغيير وجدت تطبيقاته في اعمال القاص اللاحقة وفي توجيه عاطفة الحب السامية نحو العمل السياسي بعد أن وجد المحبون أنفسهم في طريق مغلقة.

من مجموعة (السيف والسفينة) 1966 وهي باكورة أعمال الكاتب يختار قصة «حفرة حيث لا أقمار» بطلها نقيض بطل قصة (الدرب العسير) فهو عائم يطفو فوق سطح محيط اجتماعي معقد، هذا النموذج يتسم باللامبالاة ويفتقد الأصالة الفكرية. حاول القاص أن يدرج قصته في قالب العبثية وقربه من سلوك بطله من (ميرسو) في رواية (الغريب) لـ (البيركامي) يقول : (قبل عام عندما سمعت بموت أبي ضحكت، ضحكت حتى تعبت ثم قصدت احدى الحانات القديمة في المدينة وثملت بأنشراح كما لم أثمل من قبل، ثم تشاجرت مع رجل سألني عن الوقت وعدت أضحك بكل طاقتي... ثم أمضيت ليلتي بين ذراعي بغي لم أر وجهها) نفس سلوك (ميرسو) عندما تموت امه حيث ينطلق ليثمل ويرافق صديقته ليقضي وقتا ممتعا ان سلوك النموذج القصصي هنا سلوك عبثي لم ينطلق من موقف فكري أو سياسي كما فعل (ميرسو) في (الغريب) انما جاء عابرا وسط طوفان المدينة ومشاكلها وشخوصها الغريبة ومشاجراتها أيضا ثم بقاؤه متفرجا لا يشارك في الأحداث ولا يحاول حتى الاقتراب منها.

القصة الثالثة يختارها القاص من مجموعة (الظل في الرأس) 1968 عنوانها (أربع رصاصات متململة) حيث الانسان المقهور الواقع تحت ضغوط كثيرة تحاصره المأساة وتلاحقه أجهزة الرصد والقمع ورغم كل هذا فهو يريد أن يعيش كما هو لكن من هم حوله يرفضون ذلك. استعمل القاص تكنيكا جديدا يعبر عن أزمة (نصير الناصر) بطل القصة إن الأقسام الأول - الثاني- الثالث تحتوي على الفكرة التي يريد أن يقولها وهي تصوير للضغوط الهائلة على احد المناضلين الذي ألقي عليه القبض اثناء توزيعه المنشورات المعارضة للنظام، إن تلك الضغوط ليست عارضة غيبية بل هي ضغط النظام الذي يحاول مسخ وتشويه المناضلين وأخذ اعترافاتهم واعلان براءتهم من تنظيماتهم الحزبية ونشرها في الصحف نكاية واستهزاء بهم ولكي يحقق القاص التعادل النفسي الداخلي لبطله يطلقه في حوار داخلي ليحكي ما يعانيه في رؤى وصور مختلفة عن التي قبلها لأن الأزمة تحولت إلى داخله.

خطاب القصة يتطلع الى محاولات ليست عابرة من اجل التوسع والخروج عن محيطها لكن طبيعة الحدث تسوقه نحو الداخل فينتهي الى أزمة وحين يختار شخوصه من عالم المثقفين فأن هذه الشخوص تأخذ بالنمو بفعل حركتها وبحكم احساسها بالضغط والمأساة ومن خلال هؤلاء يستطيع ان يقول شيئا بطريقة لا تكلف فيها لأنها جاءت نتيجة معايشة مستمرة أخذت من حياته الشيء الكثير وقد عبّر عنها بصدق وحقيقة ولعل ذلك سبب كتابته بشكل غير مباشر عن النماذج المأزومة الملاحقة التي تعيش عالم الضياع والتمزق وهو ما حرصت المجموعة على تقديمه وتجسدت بشكل مبدع في القصة المختارة.

ومن مجموعة «وجوه من رحلة التعب» 1969 نقرأ قصة (الأرض تدور) وثمة دائرة مغلقة تحيط بنموذجه القصصي تعصف به وتؤرقه دون محاولة لالقاء بصيص من ضوء وأمل يأخذ بيده إلى جادة الصواب. إن فشل بطل القصة العاطفي يجعله لايستطيع أن يواكب مسيرة الجموع لأنه بورجوازي مترف يهمه لمعان شعره ونظافة حذائه التي أفسدتها تظاهرة الجماهير فيخرج من المظاهرة ويجلس على جذع شجرة مقطوع يدخن ويحلم بعالمه الضيق ذي اللحظات الذابلة التي تجسد فشله وخواءه العاطفي.

يقع اختيار القاص على قصة (الكبش) من مجموعة (ذاكرة المدينة) 1975ليضمها الى مختاراته هذه. والقصة تجسد هموم الطبقة المسحوقة من أبناء الريف في قرى الجنوب وخطاب القصة يوضح تلك الهموم بسرد ذي دينامية تتصل بقضايا الرعاة الذين يبحثون عن الكلأ والماء لمواشيهم. و (حميد) بطل القصة ينظر الى السماء و يبتهل اليها لأن تمن عليه بالمطر من أجل أغنامه هذا الهم المباشر المرتبط بالطبيعة يكون له أثره في سلوك (حميد) فهو دائم الانتظار للآتي من السماء الذي سينقذه من محنته تحت ضغط العمر وتقدم الزمن. إن السرد يؤكد ثيمة القصة في تمركزها عند الرأي القائل أن الشيخوخة والتقدم في العمر سببان كافيان لأنهاء الحياة. هذه الصيغة (النيتشوية) لا نجد لها مبررا في عالم اليوم وفي محيط اجتماعي فلاحي يضع قدره بيد خالقه. لكن ايجابية السرد وجمالية الطرح في القصة قد جعلا العنصر البشري هو العنصر الفاعل والحاسم في تسيير الامور، أضف الى ذلك عزمه وتطويعه للاشياء والحيوان والطبيعة وجعلها في خدمته.

ومن مجموعة (المواسم الاخرى) 1970 نقرأ قصة (المصعد) التي يحقق السرد فيها تألقا فنيا يتجسد في تكثيف حالة زمنية تمتد في مواجهات سياسية واخفاق عاطفي ومطاردات من قبل شرطة سرية . . . كل هذا يتكثف في لحظات صعود «المصعد» من الطابق الأرضي الى طابق آخر، حياة النموذج القصصي يحددها الخطاب في سلبية بعد التجربة التي يعيشها فهو يقول: «ليس هناك من يستحق أن نتألم من أجله» هكذا يتحدد مسار الحدث في خطاب القصة مؤطرا بثقافة النموذج الموسوعية الممتزجة بمرارة الطرح والتناول.

إن (المصعد) تأتي محاولة للخروج من الأزمة التي يعيشها بطلها في حركة ترمز بالصعود من مستويات متدنية من على الأرض الى مستويات أرقى في أعالي الواقع وقد كان المصعد/ الآلة صوت القاص الذي أسمعه للمتلقي في خطاب يدعو الى تجاوز السلبية وتحقيق حرية الإنسان ووجوده في حياة حرة كريمة.

من مجموعة (عيون في الحلم) 1974 يختار القاص قصة (صفحات منكسرة من تاريخ المدن التي انتصرت) في خطاب قصصي يتابع تجربة نضالية لطاهر عيسى العبد الله بطل القصة في هروبه من مدينته بعد أن حوربت الجهة السياسية التي ينتمي اليها وزج بالعشرات من رفاقه في المعتقلات.

يحدد السرد مكان الحدث في مطعم ويضع طاهرا فيه حيث تبدأ رحلته مع نفسه في تأكيد على فقدان الحرية والمطاردة من قبل رجال شرطة فقدوا شرف المهنة والضمير. . . يحدث كل هذا في ذاكرة طاهر المعتملة وهو يتطلع لفجر آت تنتهي فيه آلامه.

تحقق السرد في هذه القصة بمستوى فني على درجة كبيرة من الحساسية في التعامل مع الموضوعة السياسية التي يهتم القاص بها كثيرا. إن بحث (طاهر) هو نداء موجه يحمل صوت الخلاص وهو أكثر التزاما ورجولة من نموذج آخر يدينه القاص في المجموعة نفسها وفي قصة (مملكة الوعول) .

من مجموعة «الخيول» 1976 يضيف القاص لمختاراته هذه قصته (صالة عرض) كاشفا فيها عن ثقافة فنية تشكيلية. خطاب القصة يدور حول معرض تشكيلي ولوحات تضم اعمال احد الفنانين ومن خلال المونولوج الداخلي للشخصية تكتسب الآراء الفنية التي يطرحها السارد دقة وأهمية فهي أحكام نقدية للوحات المعروضة ومن خلال محاولة استبطان لأعماق الفنان والكشف عن حجم العاطفة فيها عبر اللون والحركة وتوزيع الشخوص في اللوحة. إن الميزة الفنية لهذه القصة توضحت بملامح فنية اختلفت عن قصص المجموعة الأخرى وحققت محصلة جيدة في مضمون محكم. أما الولع الفني باللوحة وبالتشكيل فهما وليدا الخبرة التي حصل عليها القاص من دراسته الاكاديمية للفن والمشاهدات الواسعة للمعارض الفنية التي وظفها جميعا في حس نقدي لا يمكن لقاص بدونها أن ينتج قصة بهذا المستوى.

ومن مجموعة (نار لشتاء القلب) 1986 نقرأ قصة (حدث هذا في ليلة تونسية) التي تحمل عنوان المختارات وحيث تمتزج التجربة الانسانية بطبيعة المكان والقاص يحرك شخوصه كما يحرك المخرج ممثليه على خشبة المسرح ومسرح القصة (مطعم الحلزون) على شاطئ (قمرت) في مدينة تونس. يبدأ الخطاب بتقديم (يوسف) منذ البداية وهو عازف قانون يعيش وحيدا بعد أن تخلى عنه الجميع ورحل اولاده وماتت زوجته، الموسيقى هي التعويض عن الوحدة التي يعانيها حيث يذهب كل يوم ليعزف مع فرقة متواضعة تلبية لرغبة رواد المطعم من السياح الاجانب، انه الشخصية المتوحدة بآلة القانون والنغم الشرقي التي يوظفها خطاب القصة حتى في اظهار شخصيات أخرى حيث يتعامل باتقان في توزيع الأدوار عليهم في ليلة شتائية تزخر بالمطر والبرد والعاصفة.

لم يكن في المطعم رواد كثيرون سوى امرأة واحدة برفقة ثلاثة رجال يجلسون الى مائدة يحتسون الشراب ويستمعون الى عزف يوسف الجميل وفي مائدة، اخرى جلس ممثل وصحفي شاب وغريب حل ضيفا على المدينة كان الجميع يتمتعون بالألحان الشرقية الأصيلة باستثناء المرأة والغريب ذي الشعر الأكرت حيث بدأ عالم آخر يجذبهما، تنسجه لغة العيون، تصدح الموسيقى مع صوت مطرب شاب، وسط هذا الجو ينهض الغريب متجها نحو صندوق التليفون يسحب ورقة ويكتب اسمه عليها ورقم هاتفه في الوقت عينه تكون المرأة بجانبه حيث يعطيها الورقة وتأخذها منه مبتسمة.

وربما نظلم القصة حين نلخصها بهذه العجالة وقد تعمدت توسيع تلخيصها لأبين سبب اختيار القاص لهذا النص القصصي الجميل عنوانا لمجموعة القصص المختارة. السرد يحقق جمالية في طرح العلاقة العاطفية التي بدأت بين المرأة والرجل الغريب رغم سرعة اللقاء ويكشف عن طبيعة الناس وأثر البيئة فيهم، ان تحويل الحدث العابر الى لحظة ابداع هو سر المبدع الذي وفق فيه القاص وتعامل مع المألوف اليومي في نص قصصي امتاز بتقنية فنية عالية لتجربة إنسانية تميزت بالحسم السريع في اقامة علاقة ذات طعم خاص بين المرأة والرجل.

ومن مجموعة «السومري» 1993 يختار القاص قصة (هناك في تلك المدينة) التي تمثل نصا قصصيا في خطاب يطرح موضوعة الحرب في تعامل مبدع متطور لفهم هذه الموضوعة الصعبة لكن القاص استطاع أن يحقق نصا قصصيا ذا قيمة إنسانية في موضوعه ومن خلال جوهر القصة المتوهج المضمون والشكل وبانعكاس مدرك للحياة مضافا الى ابداعه الشكل الخاص للقصة التي تثير

الاهتمام لأنها تعاملت مع علاقة الشخصيات وصلاتها ببعضها اضافة الى تطور الاحداث فكانت قصة عن الحرب وظف فيها الكاتب تجربته الطويلة في التعامل مع فن القصة مدركا أن تفاعله مع الواقع بكل أبعاده يشكل خزينا لكتابة قصة ذات مواصفات خاصة.

كتب الربيعي قصته هذه عن الحرب في انعكاسها الإنساني المأساوي بعيدا عن أصوات الانفجارات والقذائف والمدافع وأزيز الرصاص، وتناول الحرب في جانبها الأخر البعيد عن الجبهة وخطوط المواجهة وهو اذ يلتقط حالة بسيطة من تلك الحالات فأنه يتعامل معها فنيا وحتى تبلغ النضج الفني ونتلمس ذلك ليس في هذه القصة حسب انما في قصص اخرى من مجموعة "السومري" أيضا تناولت موضوعة الحرب مثل (الباب والوصية) و«نهار عراقي» وغيرهما اضافة الى النص الذي نحن بصدده والذي يتعامل فيه مع الشهيد الحاضر الغائب في دفاعه عن الارض والتاريخ والمبادئ فيأخذ الخطاب القصصي فرادة خصوصية وقدسية في المضمون عبر حالة تحمل سحرها الخاص بعد أن لامست أعماق المبدع مثيرة التزامه الوطني وموظفة خبرته المبدعة في كتابة القصة.

من مجموعة (الأفواه) 1979 يختار القاص قصة (ثرثرة على مائدة الملك الضليل) وهي آخر الاختيارات وهو في هذه القصة يتعامل مع التراث بروح العصر ويوظفه من أجل قضية تتسم بالأهمية.

تتحرك القصة وفق محورين الأول/ مغامرات الشاعر "امرؤ القيس" والثاني موقف النموذج القصصي الذي فرزته الاحداث وتركته يلهث راكضا وراء طوابير البيض والطماطة والاسواق المركزية والعمل الروتيني.

محورا القصة ينموان بشكل متواز رغم تقطيع الخطاب القصصي لحدث "امرؤ القيس" وتداخله في الحدث الثاني، هذا التقطيع في البنية الفنية جاء ضرورة من أجل توضيح استقلالية الصراع في وجهيه الداخلي/الخارجي من أجل اكتمال صيرورة الحدث في وجهيه الخاص/ العام.

ان مغامرات الشاعر مع النساء وبالأخص حبيبته "عنيزة" وموقف والده الرافض والأمر بقتله ثم اختياره من بين اخوانه ليأخذ بثأره هذا التصاعد الدرامي في الخطاب يبغي منه القاص اعطاء جرعات بصورة تدريجية لبطل القصة بتحوله من موقفه السلبي الحالي والعودة الى مواقع النضال السابقة التي عاشها ودفع الثمن غاليا من سجن وتعذيب ومرض، هذا النموذج الإنساني الذي كان صوته يدوي بين الجماهير ذات يوم خلال المواجهات مع النظام حيث كان يتقدم الصفوف وعاش مرارة التجربة وقسوة الاضطهاد والملاحقة والتعذيب بشتى صنوفه البشعة. ان المحاولة التي تبذل من اجل اقناعه بالعودة الى العمل النضالي تأتي متفاعلة متصاعدة مع حدث محور "امرئ القيس" في القصة اذ أن الشاعر حين يصله خبر مقتل أبيه وهو في لجة الخمر والحب ينتحب باكيا ويردد قولته المأثورة: (ضيّعني صغيرا وحملني دمه كبيرا... لا صحو اليوم ولا سكر غدا، اليوم خمر وغدا أمر) هذا الموقف يتحمله الشاعر بقناعة كاملة ويضعه في موقع نقيض لبطل القصة العصري حين يعرض عليه زميله العودة الى العمل السياسي (الولادة حدثت هنا والأمل يورق يوما بعد يوما الا تريد ان تعرف أين وصلنا) لكنه يرفض هذه الدعوة (لا اريد ان اعرف شيئا لا أقرأ الصحف ولا أسمع حتى نشرات الأخبار ولم أر من التلفزيون الا فلم السهرة اسألني عن أسعار الخضار والفواكه وماذا في السوق المركزي الأن من بضاعة ستجدني خبيرا).

هذه القصة تمتلك صدقا تحريضيا هو محورها الأول الغرض منه تثبيت قناعة كاملة لشخصية المحور الثاني من أجل العودة الى الصفوف.

إن الربيعي بتوظيفه التراث وفق هذا المنطلق الإنساني ومحاولته تغيير حالة الاستلاب نحو الموقع الصحيح انما يكشف عن وعي متكامل ومتقدم بالتعامل مع التراث وفق معطيات عصرية ملتزمة تحمل السمة الانسانية الثورية.

أخيرا فأن ما حققه السرد الفني في اختيارات القاص عبد الرحمان مجيد الربيعي لمختاراته (حدث هذا في ليلة تونسية) وعبر خطاب قصصي موجه منتقى من مجاميعه القصصية أوضح لنا الغزارة والنفس الطويل في بحثه عن الجديد ووعيه بمهام المرحلة التي تعيشها امتنا العربية تمثله لطموحها واستيعابه ثم فرزه مادة قصصية تحمل مؤشرات واضحة وتسهم في بناء ثقافة جادة للأجيال الصاعدة.

كما أن القاص مقارنة بأبناء جيله من الكتاب الستينيين اتضح لنا انه الاغزر نتاجا وهذه الغزارة (هي وليدة خصب حياتي وفني) ولم تكتب من أجل النشر إنما كتبت بدوافع حياتية وفكرية وخلال هذه المسيرة الطويلة رأينا الربيعي يؤكد اصالته وفنه بوضوح الرؤية والتزامه هموم وطنه وقضايا الناس وقد عبر عن مواقفه هذه من خلال فنه القصصي بصيغ متجددة حققت على الصعيد الفني تطورا في البناء والحرفية القصصية وعلى الصعيد الفكري التزاما وقناعة بضرورة التجديد والتجريب في اطار الواقع المحلي/العربي الذي واصله بشكله المتطور وهو ما أكدت عليه مختاراته القصصية الأخيرة هذه.

رواية «بروموسبور»(1)
وجماليات المفارقة في الكتابة والقراءة والوجود

بوشوشة بن جمعة(*)

*** ان الشكل المتميز للادب هو الذي يتعامل مع الاصطلاحات بطريقة مختلفة.**

أيزر: سلوكيات القراءة

*** النشاز هو الشكل ذاته**

محمد برادة: الخطاب الروائي

*** في عملية المفارقة والاصالة يولّد الدال مدلوله المختلف، يختلف الكلام عن الكلام ويستمر النقاش والصراع بحثا عن حقيقة مرجعية هاربة**

يمنى العيد: الراوي: الموقع والشكل

ان تصدير هذا البحث بمثل هذه المقولات الثلاث سيجد تبريره ومن ثم مشروعيته في سياق الممارسة النقدية لباكورة الكاتب حسن بن عثمان الروائية، التي تحمل عنوان «بروموسبور» وذلك بحكم ما تتضمنه من مؤشرات دالة على اختلاف هذا النص البكر عن السائد ونشازه عن المألوف وانزياحه عن الكائن من أنماط الكتابة الروائية.

ثم انّه يعدّ انعطافة نوعية في مسار تجربة الكاتب الادبية، باعتبار تحوّله من كتابة القصة القصيرة على مدى الثمانينات (2) الى تجريب الرواية التي ما فتئت سلطة اغرائها تتنامى في ظلّ مرحلة راهنة تتّسم بتفاقم التحديات على اكثر من صعيد.

ولئن اخترنا البحث في جماليات المفارقة ودلالاتها في هذ الرواية مثلما تتجلى في مستويات الكتابة والقراءة والوجود فلأننا تبيّنا من خلال عملية القراءة انها الصفة المتمكنة من عالم هذا العمل الروائي القائم على المفارقة ودلالاتها في هذه الرواية مثلما تتجلّى في مستويات الكتابة والقراءة والوجود فلأننا تبيّنا من خلال عملية القراءة انها الصفة المتمكنة من عالم هذا العمل الروائي القائم على المفارقة في عرض المادة الحكائية وتشكيل أنساق خطابها السردي وبلورة مظاهر التشخيص الادبي للغتها. وهي المفارقة التي تتجاوز فعل الكتابة الى عملية القراءة من خلال تقصّد الكاتب رسم السمات المفيدة لقارئ رو يته ـ المغاير للقارئ السائد في زمن فقدت فيه القراءة الكثير من اغرائها.

ثم ان سمة المفارقة هذه نجدها تمثّل الصفة الملازمة لتجارب الوجود التي عرضتها الرواية والدالة عليها من خلال شخصيات عباس وسيسي الكاتب وسعدون الخشب وغيرها. غير انه من المفيد قبل معالجة عناصر هذه الاشكالية مقاربة مفهوم «المفارقة» وتحديد المهم من دلالاته في الحقل الادبي وبالاساس جنس الرواية وذلك بسبب اشكاليته مصطلحا تتعدّد دلالاته وتتنوّع تبعا لتعدد مجالات استعماله وتنوعها (3) وهذا ما يعلّل سمة التعقيد الشديد التي تلازمه.

غير اننا سنركّز في هذا البحث على ما اتّفق النقاد على تسميته بالمفارقة اللفظية بحكم تعاملنا مع جنس ادبي هو الرواية والذي يتأسس على اللغة في تشكيل عوالمه الواقعية منها والمتخيلة. فالمفارقة ـ في هذا النوع الادبي شكل من اشكال القول، سياق فيه معنى ما، في حين يقصد معنى اخر، غالبا ما يكون مخالفا للمعنى السطحي الظاهر» (4). وبناء على هذا التعريف فانّ المفارقة تتأسّس على تناقض ظاهري لا يلبث ان تتبين حقيقته. وهي ذات اهمية خاصة بحكم انها لغة شاعرة لا مجرّد محسّن بديعي. وهي اثبات لقول يتناقض مع الراي الشائع، في موضوع ما، بالاستناد الى اعتبار خفي على الراي العام (5). وهذا ما يسمها بالغموض والازدواجية الدلالية التي تعدّ اساسية في طبيعتها باعتبار انها «شكل من الاشكال البلاغية التي يفترض التعامل معها تعرّف مستويين متلازمين لا يلغي احدهما الاخر (6). وهما المستوى اللغوي الذي يتمثّل في شكل المغايرة ثم المستوى الدلالي الذي يتّصل بالمغزى اي مقصد القائل، الا انها في الحقيقة لا تتميّز بالغموض فحسب الذي يكتنف القول، بل بالاحساس الغريب كذلك الذي يولّد اشتمالها على عناصر متعارضة. وتكمن الطبيعة الاشكالية في حلّ دلالة المفارقة في هذا النوع من الغموض. ومن ثمّ فانّ فنّ المفارقة يتحقّق حين يقال الشيء، دون ان يقال. وحين يكون القصد مفهوما دون ان يكون جليا(7).

---

* أستاذ جامعي وناقد

1) كتابة الاختلاف، رواية المفارقة:

تؤشر رواية «بروموسبور» على اختلافها عن السائد من انماط الكتابة الروائية ومن ثم نهجها نهجا مغايرا للمستهلك من ادوات التعبير الروائي من العنوان الذي ورد في صياغة تبدو غريبة ولا فتة للنظر ومحفّزة. على السؤال بسبب ارباكها لافق انتظار القارئ. وهي صياغة تنبني على المفارقة بحكم انتماء النص الى جنس ادبي هو الرواية وانتماء عنوانه الى حقل دلالي اخر بعيد كل البعد عن الحقل الادبي وهو المجال الرياضي وما يمارس فيه من رهان لغاية الكسب المادي.

ان عنوان الرواية جاء في صيغتين لا تخلوان هما ايضا من مفارقة تتاكد من خلال تقصّد الكاتب التمييز بينهما بواسطة نوع الخط ودرجة سمكه وكذلك انتمائهما الى مرجعيين مختلفتين معرفيا. فالصيغة الاولى «بروموسبور» وهي التي كتبت بحروف سميكة لتشكلّ العنوان الرئيسي للرواية، لفظة دخيلة ومستقاة من معجم اللغة الفرنسية. وتفيد لعبة الرهان الرياضي وهي شائعة في مختلف الاوساط الاجتماعية باعتبار ممارسة الكثيرين لها ممارسة تحوّلت الى ادمان وسبيل من سبل اثبات الوجود الفردي والجماعي في ظل مرحلة تاريخية تكرّست فيها القيم النفعية مقابل تراجع القيم الأصلية وتهافتها. اما الصيغة الثانية «القواعد الخمس للفوز بالرهان الرياضي» فهي توحي في الظاهر باقترانها بالصيغة الاولى دلاليا باعتبار تضمنها للشروط الكفيلة بكسب الرهان غير انها تضمر مفارقة لها بحكم تماسّها ودلالة أخرى دينية تحيل على قواعد الاسلام الخمس للفوز بالاخرة.

وهو التماسّ الذي ستؤكّده شخصية سعدون الخشب امام الصلوات الخمس من جهة والمدمن على الرهان الرياضي من جهة ثانية. والمفارقة بيّنة بين قواعد الفوز بالدنيا عن طريق الرهان الرياضي وقواعد الفوز بالجنة عن طريق اقامة الصلوات الخمس وتادية فروض الدين.

وبناء على ذلك فان صيغة عنوان الرواية المزدوجة والمركّبة والقائمة على المفارقة الدلالية تتضمن بعدين اولهما واقعي يحيل على لعبة الرهان الرياضي وثانيهما رمزي ينزاح عن هذه الدلالة الظاهرة ليفيد دلالات جديدة بعضها يحيل الى الادب وبعضها الاخر الى الدين وثالث يشمل ممارسة الوجود في بعديها الفردي والجماعي باعتبارها رهانا مصيريا.

وتتجلى المفارقة في مستوى البنية الخارجية للرواية - بعد العنوان - في تعمّد الكاتب تقسيمها الى خمسة فصول أو بالأحرى خمس قواعد يكشف عن فحوى كل منها في اخر الفصل لا في اوله كما جرت العادة في الاعمال الروائية حيث يرد الفصل موسوما برقم او متبوعا بعنوان. وهذا ما يمثل تكسيرا لبنية الشكل الروائي الخارجية وقد تحولت الى ثابت من ثوابت الكتابة الروائية. وهو شكل كتابة جديد لا يقوم بدور جمالي فحسب بل انه يضطلع بدور وظيفي يتجلّى في شدّ القارئ الى المتن الحكائي المعروض من خلال ممارسة أسلوب التشويق عليه مما يولّد علاقة تفاعل بين النص الروائي والقارئ الذي اصبح عنصرا فاعلا في انتاج العمل الابداعي.

ولئن ساد في الاوساط الادبية والنقدية القول بان الرواية هي امّ الفنون المكتوبة فان الكاتب يعمد الى تفنيد مثل هذا الحكم الشائع فيؤكد اخر معارض يتمكّن عن طريقه من تحقيق مفارقة جديدة مفادها «ان كرة القدم هي ام الفنون المشهدية جمعاء بلا منازع. فيها يلتقي التقاء عبقريا الفن التشكيلي بالموسيقى وعروض السينما بعروض المسرح وعروض الرقص (8). وهذا ما يبرّر داخل المتن الحكائي للرواية المقصد الحقيقي من كتابتها والقائم هو الاخر على المفارقة ليس باعتباره مقصدا فكريا او جماليا كما يقتضي فعل الابداع وانما هو مادي بالاساس، مما يحوّل العمل الادبي بفعل هذه الرؤية المفارقة الى نوع من الرهان البديل للرهان الرياضي في مرحلة تاريخية اتخذت فيها الكثير من ممارسات الفرد شكل الرهان. فتكون الرواية في تصوّر «سيسي الكاتب» لها القناع الشفيف للكاتب - «بديلا عن سوء حظّه في الرهان الرياضي اذ لا فوز بالمال في اعتقاده الا عن طريق الرهان سواء في الرياضة او في الادب او في الحياة (9) ولكنه الرهان الخاسر فلا يفوز بالمال بل ينتهي الى السجن مما يوحي بعسر تحقيق المعادلة بين الابداع والكسب المادي من ورائه.

وتطال المفارقة موضوع الرواية باعتبارها تتحدث عن «عقلية الرهان وعن الروبافيكيا وتتضمّن دسائس ثقافية ومكائد اجتماعية في هوامشها 10) وهو موضوع لم يسبق - فيما نعلم - التطرق اليه في المدوّنة الروائية التونسية مما يشكّل علامة دالّة على جدّة اسئلة متنها الحكائي مقارنة والاشكاليات التي طرحتها الاعمال الروائية السابقة لها.

غير ان المفارقة الاهم تكمن في البنية الفنية التي اقام عليها الكاتب روايته وتوحي بكتابة روائية جديدة تنزاح عن السائد من أشكال التعبير الروائي والمستهلك من أبنيته الجمالية لغة وخطابا او على حد تعبير الكاتب كتابة الفريب او الروبافيكيا.

فرواية «بروموسبور» لا تكتب وانما تنكتب. ثم انها لا تقرأ بل تقرأ نفسها. ومن ثم فانها تنجز فعل الكتابة بالموازاة مع عملية القراءة. فهي الرواية التي تتحدث عن الرواية أفانين من القول متخذة مدارا لها فعل التشكّل، وما يحفّ به من مناخات فكرية ونفسية واجتماعية تمثل مجتمعة حوافز الابداع ومقاصده في ان. وهو ما يكشف عنه سيسي الكاتب في قوله: «انها رواية القرف والقنوط من اولها الى اخرها، اتسلّى بها من الياس هي لون من شحنة القتامة لطعن الظلام. ان البروموسبور تجلّ راهن لما يلازم الحياة من عماء ازلي (11)، ثم يضيف: «كنت اروم العبث ببعض المعاني التي غدت مهلهلة ورثّة، في البداية شئت ان اكتب رواية عن نفسي، عن اطيافي وضلالاتي ولا اسبّب بها الاكتئاب لمن يقرأها. لكن يبدو انى لم اوفّق الى ذلك فجاءت كتاباتها موحشة واحداثها سامّة لتفضح دخيلة ما يحيط بي من اكفهرار (12).

ويتّخذ حديث الرواية عن نفسها شكل الجدال والسجال بين الشخصيات الروائية ومبدعها الذي يحضر شخصية فاعلة في المتن الحكائي للنص وكذلك صوتا سرديا اساسيا في خطابه، مما يضفي على هذه الشخصيات سمة الفاعلية من خلال ما تنجزه من ادوار وظائفية تسهم مجتمعة في انتاج النص الروائي واغنائه جماليا ودلاليا. وهذا ما يفصح عنه عباس وهو يخاطب سيسي الكاتب

والرواية تقارب النهاية نصا مكتوبا ومقروءا في الان ذاته، يقول: «كفى لعبا، لنكن واضحين. ها اننا اشرفنا على النهاية. لقد كنت ايجابيا معك طيلة احداث الرواية وقمت بتنفيذ كل طلباتك ونزواتك وهلوساتك اريدك في المقابل ان تثبت حسن نيّتك وتجري الاحداث في خاتمة الفصل الاخير مجرى فيه كرامة لجميع الذين شاركوا في هذا العمل» (13).

ثم يتجلّى حديث الرواية عن ذاتها من خلال نقدها للكتابة الادبية السائدة وهنا الممارسة الروائية بالاساس وذلك من خلال الموقف الذي تتخذه من الكتّاب وما ينتجون، ويفصح عنه سيسي الكاتب في قوله: «فقر في الخيال او لا ادري ماذا اصاب الكتاب حتى صاروا يتآكلون من الداخل ويكتبون عن اشياء وضيعة..» (14) ثم يضيف في موضع اخر يؤكد فيه ما وصل اليه هؤلاء الكتّاب من تهافت في النفوس والنصوص، يقول: «اغلب الكتاب اصحاب نفوس شرّيرة والا من اين ياتون بتلك الشخصيات الشاذة المريضة والاجرامية. انها قبس من الجمرة التي تتوقد في ارواحهم. هي شذرات مما يتنازعهم من سلوك شاذ وأفكار خطرة. شذرات مما يضطرم في انفسهم من أحقاد وضغائن على مجتمعاتهم وعلى البشر اجمعين، دائما يعقّدون الاشياء. ويربكون كل شيء ويضربون الشرّ بالخير ويمزجون الابيض بالاسود بحجة ان تلك هي النفس الانسانية، في حين ان النفس الانسانية التي يصادرونها في كتاباتهم هي اكثر اطمئنانا ووضوحا مما يصوّرون» (15).

والواقع ان هذا الموقف وان تضمّن عناصر وعي بفعل الكتابة الروائية شروطا وادوات فانه لا يخلو من بعض المغالاة في الحكم والقتامة في الرؤية فيكون تبعا لذلك ذاتيا اكثر منه موضوعيا.

وهكذا فان كل مظاهر المفارقة التي تجلّت في كتابة هذه الرواية قد جعلت منها نصّا يؤسس لكتابة روائية مختلفة عن السائد من الانماط والمستهلك من الاشكال الروائية فكانت بحقّ رواية المفارقة التي تستمدّ بلاغة حداثتها من هذه الصفة المتمكّنة منها والدالة عليها في الان ذلك. وهي الصفة التي ستتأكد في الرؤية الحداثية التي تعبّر عنها هذه الرواية ازاء عملية القراءة التي تمارس على النص الادبي وقد اصبحت مستهلكة بعد ان فقدت الكثير من جدواها وفاعليتها.

2) الرواية – القارئ والصدى المفارق:

ما فتئ الاهتمام بفعل القراءة وما ينشا عنه من مستويات تأويل في التعامل مع النص الادبي تعكس انواعا من القراء تختلف طرائق تناولهم للاعمال الادبية وبالاساس الروائية منها، يتعاظم سواء في الحقل النقدي او في مجال الرواية التي اصبحت في السنوات الاخيرة تفكّر في قارئها وهي تنجز فتتقصّد احضاره عنصرا فاعلا في المتن الحكائي ومكوّنا اساسيا في الخطاب السردي على حدّ سواء وذلك بحكم تصوّرها «ان العمل الادبي ليس نصا بالكامل كما انه ليس ذاتية القارئ ولكن تركيب او التحام من الاثنين»(16)

فالقارئ لم يعد عنصرا خارجيا على النص الروائي ومغيّبا في اغلب الاحيان بل اصبح عنصرا فاعلا فيه من خلال مشاركته في تشكيل عوالم المحكي وبلورة انساق خطابه. وهذا الدور الوظيفي هو الذي اهّله كي يتحوّل من السلب الى الايجاب بفضل اسهامه المفيد في انتاج دلالات النص الروائي الفكرية والجمالية مما اضفى على هذا الصنف من النصوص الروائية التي تستحضر القارئ وتصيّره عنصر اغناء جمالي ودلالي للنصّ سمة الحداثة، باعتبار اسهامها المجدي في صنع فعالية القارئ في ظل مرحلة اصبح فيها «هدف قراءة النصوص الحديثة هو السماح باستيعاب الانفتاح على العالم من قبل الذهن الواعي للقارئ (17) وينضاف الى ذلك ان انشاء المعنى لا يستلزم فقط خلق التحام تام من منظور التفاعل النصّي.. ولكن ايضا عبر تشكيل هذه الاجمالية. انه يساعدنا بتشكيل ذواتنا وهكذا نكتشف عالما داخليا لم نعه لحدّ الان. وتصبح القراءة وسيطا يستطيع الوعي من خلالها ادراك ذاته (18).

ويمثّل فعل القراءة احد الرهانات الجوهرية التي اسّس عليها الكاتب حسن بن عثمان روايته «بروموسبور».

فهذه الرواية وهي تكتب او بالاحرى تكتتب تقوم بقراءة نفسها، بناء على ان كل فصل منها ما ان يفرغ سيسي الكاتب من كتابته حتى يبادر صديقه عباس بقراءته قبل ان يتولى مناقشته في بعض ما طرحه من مسائل ورسمه من رؤى وعبّر عنه من مواقف وصاغه من طرائق تعبير. فعبّاس قارئ فاعل في هذه الرواية بحكم اسهامه في انتاجها بمحاورة كاتبها حينا ومجادلته في توتّر في كيفية صياغة شخوصه ورسم مسارات وجودها وتحديد مصائرها احيانا. فيكون عباس نموذج القارئ السائل والباحث عن حقائق تبدو مربكة للذهن ومحيرة وعبر اشكال المحاورة وطرائق المجادلة ومسالك المساءلة يسهم عباس – القارئ الاول لمخطوط الرواية – في اغناء خطابها السردي وتنويعه فضلا عن تكثيف دلالات النص باعتبار «ان المعنى النهائي للنص يتجاوز بالضرورة اي منظور فردي» (19).

وهكذا يبدو عباس في هذه الرواية ذلك النموذج الدال على القارئ الكفؤ القادر على التفاعل بنجاح مع النص المبدع بفضل وعيه النقدي بشروط القراءة. وهو نوع القارئ الذي يبحث عنه الكاتب حسن بن عثمان ـ دون ان يعثر له على اثر فيما يبدو ـ في واقع ثقافي تسوده اشكال القراءة الرديئة للاعمال الادبية والروائية منها بالاساس. وهذا ما يشكل صدى المفارقة بين روايته التي كتبها وقارئها المرتقب اي المنشود لا الموجود.

ويكمن هذا الطابع المفارق بين الرواية والقارئ في توجه الكاتب بروايته لا الى الفئات المثقفة مثلما جرت العادة وانما الى جماهير كرة القدم في زمن اصبحت فيه هذه الرياضة سيدة المقام بعد ان تقلّصت سلطة المؤسسة الثقافية والادبية وفقدت عملية القراءة ـ وهنا قراءة الرواية «الكثير من مبرراتها واغرائها في ظل سيطرة قيم اجتماعية وثقافية وحضارية جديدة لا تمثّل حوافز للقراءة بقدر ما تعكس معوقات تحول دون عملية القراءة وانتشارها. مكرّسة بذلك القراءة الرديئة»(20).

ويعبر الكاتب عن هذه المفارقة على لسان شخصية سيسي الكاتب، في قوله: «وهذا العنوان الذي وصفته بالغريب اطمح من ورائه تحقيق نتيجة مزدوجة. من جهة ان أبتعد بهذه الرواية ما وسعني الابتعاد عن اهل الثقافة من روبافيكيا الكتّاب والصحفيين. انني لا اثق في مداركهم الفريب ابدا. انهم كائنات مشوّمة يعشش فيها الجهل والغرور والرقاعة انني اربأ بروايتي ان تقع بين ايديهم المذنبة وعيونهم المكابرة، واسميتها بذلك العنوان كتعويذة لابعادهم عنها، فلعلّهم يعافونها به، مثلما كان الموت الزؤام يعاف الاشخاص ذوي الاسماء النافرة البشعة. ومن جهة ثانية جعلت ذلك العنوان لاغراء جماهير كرة القدم بقراءة هذه الرواية. انني ابحث عن السخاء العاطفي والاندفاع الوجداني، ابحث عن اولئك الذين يفتدون اللاعبين بارواحهم ودمائهم علّه يصيبني حظ من ذلك الفداء (21). وهذا ما يعكس بحث الكاتب عن افق جديد للقراءة يتماشى ونوع الكتابة الجديدة التي سبق ان دعا اليها وكأنه يردد «وداعه للقراءة الكسولة او العجلى واهلا بالقراءة التي تتكافأ مع الكتابة» (22) وهو وداع يحمل الكثير من المفارقة لأمية الأميين والمتعلمين والنقاد على حدّ سواء، فينهض على التعالي والنخبوية استنادا الى ان «تعدد نصيب الرواية من تعدد الدلالات بتعدّد القراءات ومن الافساح للتأمل لا يزال محدودا قياسا الى ما تحقق عندنا للشعر والقصة القصيرة وللفن التشكيلي»(23).

وهكذا نتبين ان بحث الكاتب عن افق جديد للكتابة الروائية يتجاوز السائد من شروطها والمستهلك من ادواتها يتوازى مع بحثه عن افق جديد للقراءة يتخطّى هو الاخر المالوف من مستوياتها في التعامل مع النص الادبي، مما يجعل من رواية برومسبور رواية نقدية للرواية من جهة ولعملية القراءة من جهة ثانية وهو النقد الذي انبنى على المفارقة التي تتجاوز في هذه الرواية مجال الكتابة وصقل القراءة على حد السواء لتمسّ تجربة الوجود التي تمارسها الشخصيات في اكثر من صورة تجسّد ابعادها الدرامية التي يسمها ايقاع الفاجعة والمأساة.

3 ـ رهانات الوجود في ضوء جماليات المفارقة:

يرسم المتن الحكائي لرواية «بروموسبور» ثلاثة مسارات اساسية يعرض كلّ منها شكلا من اشكال ممارسة الفرد لتجربة الوجود. وهي مسارات تجسّدها التجارب الحياتية التي تخوضها الشخصيات المركزية الثلاث للرواية: عباس وسعدون الخشب وسيسي الكاتب، وهي تتميّز بتعدّد الرهانات وتنوعها وتقارب المصائر التي تنتهي اليها.

فسمة المفارقة التي تميّز تجربة عباس الحياتية على اكثر من صعيد تكمن بالاساس في نظرته العدمية للوجود بحكم نزوعه الفطري للانتحار البطيء بالافراط في التدخين والادمان على الشراب. وهي تتلخّص في رفعه شعار «لا تؤجل عمل اليوم الى غد» (23). فبعد ان تلاشت داخله الروابط التي تشدّه الى الحياة، غدت «مسالة الارتباط المعنوي العاطفي بالاخرين في نظره سخيفة ولا معنى لها وتنطوي على كثير من الزيف» (24)، مما يعلل كرهه للنسل واصابته بعقدة الابوّة ومن ثم اقدامه على اجراء عملية جراحية «استأصل بها عرق الخصوبة لديه. ظفر بالعقم النهائي..». (25) وهو السلوك العدمي الذي يفارق الشعار الذي كان يرفعه والده «تناكحوا تناسلوا اني مباه بكم الامم»(26). وقد وسم علاقته بابنه حسام بالشذوذ وبزوجته نفيسة بالبرود العاطفي والجنسي. ويمكن ان يكون مردّ طابع المفارقة هذا الذي يميز علاقته بالابن والزوجة الى تلك النشأة السائبة التي اورثته تسيّبا عاطفيا وتصحّرا في الوجدان. ولزمه شعور ممضّ انه مهدد بالقضاء عليه في كل حين دون ان يحميه احد» (27). وهو الى كل ذلك يدمن لعبة الرهان الرياضي. وتتمثل المفارقة في حال فوزه في اقدامه على تطليق زوجته وتشريد ابنه وايذاء الاقارب والاصدقاء قبل ان يتهي الى اعدام نفسه.

ولئن لم يتحقق فوزه في الرهان الرياضي فقد تم طلاقه من زوجته نفيسة بعد ان اكتشفت خيانته لها مع ابنة عمها سلمى. ونجم عن هذا الحدث تشريد ابنه وحرمانه من سنده العاطفي. وكان ايذاؤه لسيسي الكاتب أخلص اصدقائه بمحاولة الاعتداء عليه في بار البرط وجرّه الى معركة انتهت بهما الى السجن. فخسر كل رهانات الوجود من صداقة ومال وزواج وابوّة.

اما شخصية سعدون الخشب فتتجلّى عناصر المفارقة التي تسم تجربتها للوجود في الادوار التي تقوم بها والافعال التي تأتيها والسلوكات التي تنتهجها وجميعها يبعث على الحيرة والسؤال. فهو يضطلع بمهمة دينية يتولّى بموجبها امامة الصلوات الخمس ويعتبرها شانا مهينا اضافيا يحقق به الربح دنيا واخرة ويحرص عادة على عدم اعلانه او التبجّح به «فمسالة الامامة فيها ماهو واجب ديني وفيها ماهو تحصيل للرزق واكل العيش» (28).

ثم انه يمارس الى جانب هذا النشاط الديني اخر تجاريا يتمثل في بيعه الملابس القديمة والمستعملة وهو نشاط لا يعدّه مظهر كفر بسبب جلب هذا النوع من البضاعة من بلاد الافرنج، لانه يعتقد ان «الكفر لا يتعلّق بالمظهر وانما هو في العقيدة» (29).

ولئن كان الامر يبدو عاديا في القيام بدور الامامة وتعاطي تجارة «الروبافيكيا» فانه يصبح على درجة من الغرابة عندما نكتشف ادمانه على لعبة الرهان الرياضي التي يجد لها مسوّغا دينيا يقوم على نوع من التحايل الفكري يحولها من فعل حرام الى حلال باعتبارها تمثل بابا من ابواب الرزق وشكلا من اشكال رحمة الخالق للمخلوق. وهذا ما يوضّحه في قوله: «اذا شئنا ان نقيس الامور بمقياس الحلال والحرام فان كل امور حياتنا حرام في حرام. اما اذا اسلمنا الامر الى صاحب الامر والحكمة واعتبرنا ان العطاء والقبض شان من شؤون العناية الالاهية، وقتها تصبح المشاركة في البرومسبور شكلا من اشكال الدعوة الى الله ليجزل لنا العطاء واذا فاز الواحد منا في الرهان الرياضي فذلك علامة على انّ سبحانه وتعالى قد منّ عليه من فضله واغناه.. ان الغنى والفقر هما بيد الله الازلية التي يصرّف بها الامور حسب مشيئته العليا.

انّ البرومومسبور لا يلغي دعوة الطلب بالصوت او بالقلب الى الله ولكنّه شكل جديد من الدعاء او بالاحرى من الرجاء. . شكل يفتح السبيل امام العناية الالاهية لتتدخل في مصير المرء برحمتها . دعوة عصرية يقترح بها على العناية الالاهية سبل التدخل وكيفية التنفيذ» (30).

اما شكل المفارقة الثاني في تجربة سعدون الحياتية فيتمثل في ارتباطه بفائزة الارملة زوجة ثانية وفق الشرع العرفي لا القانون الوضعي. فكانت حياته موزّعة بين بيتين وزوجتين. ومثلما سوّغ ممارسته للعبة الرهان الرياضي بحيلة دينية فقد عمد الى تسويغ زواجه هذا بحيلة كلامية أوهم فائزة انها تقوم مقام الرباط الشرعي بينهما والتمس منها ترديدها . وهي صيغة «وهبتك نفسي» (31).

ويبدأ انحداره نحو المصير الفاجع من لحظة سماعه قصّة «زبالة مع الاخرين» لسيسي الكاتب وقد رواها له عباس. ولما كانت قصة فاحشة، نتنة، تبعث على التقزز والقرف، فقد صار يرى» ان علاقة الرجل بالمرأة في ذراها الشاهقة، عندما يعلو الشهيق هي علاقة متبوّل بمبوّلة» (32). فشلّت لديه الرغبة الجنسية ولزمته حال من العجز الجنسي لا يدرك لها سببا واضحا وعلّة مقنعة وتملّكه شعور عميق بالنجاسة يفصح عنه في قوله: «اشعر انني مفرغ من كياني وانني بتّ سائلا كدرا نتنا من راسي الى اخمص قدمي. كانّني تحولت فعلا الى مصران بول رخو لا تقوم له قائمة» (32). وهو الذي كان يعتقد قبل ان تلمّ به هذه الحالة المرضية الشاذة «ان الجماع هو ضرب من الابتهال الجنسي يوحد البدن والروح في صلاة خالصة لوجه الربّ يسبغ عليها بركته في كل حين وأن»(33). ثم يتمكن منه الاعتقاد ان سيسي الكاتب قد سحره لما رفض ان يقدم له السلفة التي طلبها منه عن طريق عباس حتى يتمكن من طبع روايته. فيبادر بمنحه السلفة عسى ان يفكّ عقدته ولكن دون جدوى فتسوء حالة ويموت. وتنتهي الرهانات التي اقام عليها تجربته الحياتية الى الخسران بسبب ما انبنت عليه من عميق المفارقة بين عناصرها المتنافرة والمتالفة.

ثم نجد ممارسة شخصية سيسي الكاتب للوجود لا تشذّ هي الاخرى عن تجربتي عبّاس وسعدون بحكم انبنائها على المفارقة التي تتعدد مظاهرها وتتنوّع. فهي تتجلى مبتدءا في تحول سيسي الكاتب من استاذ جامعي يحظى بالتقدير من قبل زملائه وطلبته الى مدمن على الشراب وتعاطي لعبة الرهان الرياضي التي يجد لها هو الاخر مسوّغا فكريا ينفي عنها ما قد توحي به من سلبية تقرنها بالقمار ويوضّحه في قوله: «لعبة الرهان الرياضي ليست قمارا، انها شيء اخر بعيد تماما عن القمار. اقرأ المقامر لدستويفسكي وستعرف الفرق بين هذا النوع من الرهان الشعبي البريء حول كرة القدم وبين القمار. . » (34). وتتمثل المفارقة الثانية في تحوّله من الفكر الحرّ القائم على المبادئ التقدمية ذات الابعاد الانسانية الى الانهزامية والعجز وقد أدرك استحالة تغيير الواقع المتهافت نحو الارقى. يقول: «الفكر الحر شيء مستحيل. انها مسالة خطرة ومحفوفة بمصائب شتى وهي تتطلب ثمنا باهضا جدا. ان العبودية اكثر امانا من الحرية التي تستدعي بدل الحياة ذاتها للحصول على

لحظة منها، اي ان نموت فعلا لا قولا» (35) وهذا ما يعلّل ادمانه على الخمر ولعبة الرهان الرياضي عساه ينسى سقوطه مثقفا اصبح يمارس وجودا هامشيا بعد ان سلبت منه ادوات الفعل فوجد نفسه مقهورا، ضائعا وقد دمرت ارادته الى حدّ الانسحاق واضحى على حدّ تعبير صديقه عباس «دجاجة بائسة مثل نسل الدجاج اجمعين. دجاجة مهددة بالذبح في كل لحظة. لو كان قادرا على القتل لما وجد وقتا ليكون دجاجة تقوق بمثل هذه الافكار النحسة» (36) كل ذلك في ظل مرحلة تاريخية تحكمها القيم النفعية التي حتّمت عليه الانصراف عن ارائه المثالية في الادب ومنظوراته في التقدم والعدالة الاجتماعية والتحول الى مهووس بالمال السبيل الامثل لكسب كل رهانات الوجود «فهو كل شيء في الدنيا وبه نستطيع ان نحقق العجب العجاب. فعلينا ان نحصل على المال باي طريقة كانت ليكون لنا معنى في الحياة خصوصا بالطرق غير الشريفة لان الطرق الشريفة لا توصلنا الى المال» (37)

ولئن كان الفوز في الرهان الرياضي و فوز روايته بشهرة واسعة لدى القراء تحقق له الكسب المادي يمثل فرصته الاخيرة كي يواصل تجربة الوجود، فانها الفرصة الضائعة حسب ما توحي به نهاية الرواية وقد انتهى به المطاف الى السجن ولا شيء ينبئ بفوزه في لعبة الرهان الرياضي باعتبار لجوئه الى اشدّ الاحتمالات شذوذا او بفوزه في الرهان الادبي بحكم ضعف العلاقة بين الرواية مادة استهلاك والقارئ مما يعلّل عنونة الكاتب لها «بيرومسبور» عسى انْ يقبل على اقتنائها جمهور كرة القدم بعد ان تقلّصت قاعدة القرّاء من المثقفين على اختلاف اصنافهم ومراتبهم الاجتماعية.

وتعرض الى جانب هذه الشخصيات المركزية الثلاث التي شكلت المسارات الكبرى للمتن الحكائي للرواية، اخرى نسائية تبقى صفة المفارقة متمكّنة منها ودالة عليها هي الاخرى في ممارستها لتجربة الوجود. وهي شخصيات نفيسة زوجة عباس وسلمى عشيقته فزوجة الامام سعدون وضرّتها فائزة واخيرا صفوة الصمدي زوجة سيسي الكاتب. وكلها تشكو أصنافا من القهر والحرمان العاطفي او الجنسي بسبب الشذوذ الذي يسم علاقاتها بالشخصيات الاساسية و«كلها علاقات معطوبة وعلى غير ما يرام» (38) ستسهم في تحديد مصائرها بعد ان رسمت مسارات وجودها.

فالعلاقة عدم الاكتراث المتبادل بين عباس ونفيسة وما تميّزت به من برود عاطفي وجنسي تقابلها علاقة حسيّة عنيفة بين عباس وسلمى التي توفّر له المتعة المفتقدة عند نفيسة. فكانا يسفحان المتعة ويهدرانها بشكل متعجّل يحيط بهما التوقع والارتياب. اتمّ ذلك في الفضاء الضيق بمكتب شركة عباس للطباعة والاعلان بعد مغادرة الموظفات له ام في بيت الزوجيّة حين تكون نفيسة غير موجودة» (39).

وذات المفارقة تقريبا تطبع علاقة الامام سعدون بزوجته من جهة وفائزة زوجة السر من جهة ثانية. واخيرا نجد علاقة سيسي الكاتب بصفوة الصمدي لا تشذّ هي الاخرى عن العلاقات السابقة باعتبار انبنائها على المفارقة. فقد كان سيسي الكاتب يطمح في المال

بزواجه منها وكانت تضمر الثار لكرامتها التي أهدرها لها عندما ضبطها تغشّ في الامتحان وتسبب لها في فضيحة.

ويفسّر طابع المفارقة الذي انبنت عليها علاقات الشخصيات بعضها ببعض الى حدّ كبير ما انتهت اليه من مصائر قاتمة، فعباس وسيسي الكاتب يقبعان في السجن والامام سعدون مات فترمّلت زوجتاه ونفيسة حصلت على الطلاق وتشرد ابنها بينما جنّت صفوة الصمدي وبقيت سلمى ضائعة.

والواقع ان هذه العلاقات المعطوبة وما تعكسه من رهانات وجود خاسرة ان هي الا علامات دالّة على عطب الواقع على اكثر من صعيد بسبب ما مرّ على المجتمع التونسي في السنوات الفائتة من عواصف هائلة قوّضت بنيانه الاسري والعائلي واحدثت اضطرابات كبيرة في عقليات افراده فاضاع الكثير منهم مرجعياتهم الاخلاقية والمعيارية في التمييز بين الحلال والحرام وصار بعضهم يقادون بالرغبة والغرائز، كما لو انهم دواب لا بشر. فاحتلّت عندهم الرذيلة مواقع الفضيلة وامسى الفحش سائدا في العقليات وفي الكلام» (40). وهذا ما يفسّر تعمّد الكاتب فضح اشكال التهافت القيمي والسلوكي التي طبعت مختلف الفئات الاجتماعية من صحفيين وفنانين وكتّاب واساتذة جامعيين والتعبير عن موقف ادانته لها في اسلوب تميّزه الجرأة وان كان لا يخلو من بعض المغالاة والتحامل مما يؤكد نزعة صاحبه الذاتية في ملامسة اشكاليات الواقع ملامسة عنيفة يسمها الانفعال حينا والاحتجاج احيانا على واقع لا يحمل مؤشرات دالّة على قرب الخلاص بعد انسداد الافق، مما يعلل الرؤية العدمية للوجود التي عبّرت عنها اكثر من شخصية اساسية في الرواية بعد ان تاكّدت من استحالة تغيّر الاوضاع نحو الافضل. وهذا ما يفصح عنه عباس في قوله: «ارى هذا الوجود عبثا وشقاء لا امل فيه. فتصعد الحمّى الى كياني مترافقة مع دعوة جذرية الى اعدام الوجود كلّه عن طريق اعدام النسل والكفّ عن الانجاب لتجفيف ينابيع الولادة مرة واحدة والى الابد» (41). وذات الرؤية السلبية للوجود والقائمة يعبّر عنها سيسي الكاتب في قوله: «جميعنا في مسرحية عشوائية بلا مخرج ولا ادوار محددة ولا جمهور، لاسبيل امامنا للتخلّص من ادوارنا سوى الانتحار. ينبغي اشاعة النفور من الانجاب وبلا ادنى تهاون. ذلك هو اخر اعمالنا التربوية. لنعمل على ان يقتنع ناسنا بالانسحاب من ركح التاريخ يجرجرون ما تبقى لهم من كرامة قبل ان يتحوّلوا الى مسوخ ونفايات بشرية، في مرتبة ادنى من الحشرات» (42) وهكذا يكون الشعور بانسداد الافق وتمكن حال الياس والاحباط من الجميع المعلّل لسيادة عقلية الرهان الرياضي لهم ومن ثمّ يكون «البرومسبور» الامل الوحيد المتبقى لاصابة حظ من المال. اذ لم يعد ثمّة سبيل لبعض الثراء في هذا «الوضع المفلس سوى ضربة حظ عمياء. أفلس الواقع ماديا ومعنويا» (43).

وختاما فان مثّلت المفارقة في بعديها الجمالي والدلالي العلامة الحداثية البارزة لرواية «برومسبور» للكاتب حسن بن عثمان، باعتبار انبناء مكوّنات الشكل الروائي وانساق اللغة والخطاب السردي عليها فانها في الوقع عامة صدى لمفارقات المرحلة الراهنة على اكثر من صعيد ورؤية الكاتب لها وموقفه منها، وهي المفارقات التي اتخذ منها الكاتب مدار اسئلة المتن الحكائي لروايته بحكم ما تتضمنه من ابعاد درامية شعر بقدرته على تحويلها الى قيم جمالية. غير ان هذا لا يحول دون ابداء بعض الملاحظات المتّصلة بمدى جدّة فعل كتابة هذه الرواية خاصة وقد اعلن كاتبها عن قطيعتها مع «قريب الرواية» او «روبافيكيا» الانماط الروائية السائدة وانها شيء اخر في صياغتها الفنية وانساقها الجمالية.

فهذه الرواية ليست نتاجا طفيليا لا علاقة له بالسابق الروائي وذلك بسبب تضمّنها لعدد من رواسبه السائدة في انماط الكتابة الروائية وهو ما يتجلّى في تقديم الكاتب لها بعدد من الاراء التي قيلت في شأنها وهي لا تزال نصّا مخطوطا. وهي عادة شائعة عند كتاب هذا النوع الادبي. ثمّ نجد الكاتب يصدّرها بمقولات ثلاث تختلف مرجعياتها الفكرية وتتنوّع. وهي ممارسة مالوفة في مجال كتابة الرواية. وينضاف الى ذلك ايكاله سرد المادة الحكائية لروايته الى راو عليم تقلّص حضوره في الخطاب الروائي العربي الى حد الضمور بعد ان ساد في الانماط الروائية التقليدية وخاصة الواقعية منها. كما ان تدخّل الكاتب في العمل الروائي - وهو يتشكّل - فضلا عن حديث الرواية عن الرواية يعدّ تقنية كلاسيكية في الكتابة الروائية (44).

كلّ هذا، وتبقى الرؤية التشاؤمية التي تلوّن عالم الرواية مبالغا فيها. وهي غير مبرّرة موضوعيا بالقدر الذي يسمح لها باقناع القارئ بمنظورات الكاتب الفكرية ذات النزعة العدمية للوجود، وهي نزعة سلبية باعتبارها تشكّل موقفا هروبيا لا يملك القدرة على مراجعة اشكاليات الوجود ومجابهة تحدياته بملحمية بل انه يدمّر الارادة فيتحول الفعل الى عجز يدرك مدى الانسحاق ويصير الجهد الانساني عبثا لا طائل من ورائه ولا افق خلاص يرتجى منه، وذلك بدل ان نصرّ ولو بشكل يائس على حقنا في الحياة املا ان تتحسّن الدنيا وتصير قابلة لأنْ نعشقها ونعيشها.

الهوامش:

1) حسن بن عثمان: بروموسبور، المؤلف، 1998، 201ص.

2) اصدر الكاتب مجموعتين قصصيتين الأولى بعنوان: «عباس يفقد الصواب». تونس، الرياح الاربع، 1986، 127 ص. والثانية بعنوان «لا فوق الأرض لا تحتها» سيراس 1991، 160 ص

3) انظر: - S.Freud: Le mot d'esprit et ses rapports avec l'inconcient,Paris, Gallimard, 1978.
- V. Iankélévitch: L'Ironie, Paris, Flammarion, 19.

4) سيزا قاسم: المفارقة في القص العربي المعاصر، مجلة «فصول» المجلّد الثاني، العدد الثاني، يناير ـ فبراير - مارس 1982 ص144.

5) سعيد علوش: معجم المصطلحات العربية المعاصرة، بيروت ـ دار الكتاب اللبناني ـ الدار البيضاء، سوشبريس، 1985، ص162.

6) C.Kebrat - Orecchioni: Problèmes de l'Ironie, Linguistique et Sémiotique. Travaux du centre linguistique et Sémiologique de Lyon, 1976, 2p 9-46

7) سيزا قاسم: المفارقة في القص العربي المعاصر، سبق ذكره، ص144.

8) حسن عثمان: بروموسبور، ص127.

9) الرواية: ص58

10) الرواية: ص50

11) الرواية: ص198 ـ 199

12) الرواية: ص 199 ـ 200

13) الرواية: ص184

14) الرواية: ص 50

15) الرواية: ص51



16) روبرت سي هول: نظرية الاستقبال، ترجمة رعد عبد الجليل جواد، اللاذقية، سورية، دار الحوار، 1992، ص102

17) المرجع نفسه: ص117

18) المرجع نفسة: ص110 ـ 111

19) المرجع نفسه: ص108

20) بوشوشة بن جمعة: مباحث في رواية المغرب العربي، مؤسسة سعيدان، سوسة. تونس، 1996 ص93.

21) حسن بن عثمان: بروموسبور: ص 200

22) نبيل سليمان: بمثابة البيان الروائي، اللاذقية سورية، دار الحوار 1998 ص124

223) حسن بن عثمان: بروموسبور، ص15

24) الرواية: ص 15
25) الرواية: ص 27
26) الرواية: ص 148
27) الرواية: ص 146
28) الرواية: ص 24
29) الرواية: ص 48
30) الرواية: ص24 ـ 25
31) الرواية: ص 82
32) الرواية: ص 94
33) الرواية: ص 71
34) الرواية: ص 34
35) الرواية: ص 40
36) الرواية: ص 57
37) الرواية: ص 55
38) الرواية: ص 123
39) الرواية: ص161
40) الرواية: ص 123
41) الرواية: ص 38
42) الرواية: ص 40 ـ 41
43) الرواية: ص 55

44) انظر: ميخائيل باختين: الخطاب الروائي، ترجمة محمد برادة - دار الامان، الرباط 1987، ص147 حيث يقول: «.. والنموذج الثاني («تعرية الطريقة» حسب مصطلح الشكلانيين) يدخل في الرواية الكاتب الذي كتبها، مع ذلك، لا بصفته شخصية اساسية ولكن بوصفه الكاتب الحقيقي للرواية. فنجد، بتواز مع الرواية نفسها، شذرات من «رواية عن الرواية» (التي يعتبر نموذجها الكلاسيكي هو رواية تريسترام شاندي Tristram Schandy، لتوبياس سموليت).. ولدينا في دونكيشوت عناصر من «رواية عن الرواية» (في الخصومة الجدالية بين المؤلف وبين كاتب الجزء الثاني المزيّف).

مع فرج بن رمضان حول كتابه «المراة بقلم المراة»

الباشا العيادي

السيد فرج بن رمضان استاذ الادب العربي بكلية الاداب بصفاقس هو باحث عرف باسهامات جادة وانتاج هامة في مجالي البحث الادبي والحضاري. نشربعضها في شكل ابحاث ودراسات ومقالات في كتب جماعية ومجلات وصحف تونسية واصدر ثلاثة كتب هي «قضية المراة في فكر النهضة» عن دار محمد علي الحامي بصفاقس سنة 1988 وكتاب «القصّ التخيل، السخرية في رسالة الغفران» عن دار البيروني وكلية الاداب بصفاقس سنة 1996 ثم كتابه «المراة بقلم المراة» وهو «دراسة تحليلية نقدية لتجربة نوال السعداوي» مع ملحق بعنوان «المراة التونسية بعد قرن من التحديث». وقد صدر في سنة 1997 وتولّت توزيعه دار محمد علي الحامي للنشر ولاقى الكتاب اهتماما كبيرا من جانب المثقفين والمهتمين بقضايا النهضة عموما والمراة على وجه الخصوص واثار نقاشا وجدلا ثريين. وفي هذا الاطار التقينا بالاستاذ فرج بن رمضان وكان لنا معه الحديث التالي الذي حاولنا ان نتجاوز به الحوار العابر الى اثارة نقاط فكرية هامة في الكتاب ومحاولة تسليط الاضواء عليها علّنا نقف على جوانب من الارضية الفكرية التي انتجتها والرهانات التي تحيل عليها والثاوية طي الكتاب.

– لماذا هذه العناوين الثلاثة؟

* للكتاب عنوان اصلي يحيل على فحواه، اي على القضية التي تناولها وهي صورة المراة فيما كتبت نوال السعداوي، اذن طرح المراة لقضية المراة بعد ان كان الرجل هو المضطلع بهذا الدور في بداية عصر النهضة اما العنوان الفرعي ففيه تفسير للعنوان الاصلي والماع الى نوع الدراسة (نقدية بالاساس).

اما العنوان الفرعي الثاني فيحيل على الفصل الاخير من الكتاب وهو المتصلة «بالمراة التونسية بعد قرن من التحديث» وهذا الفصل ياتي في اطار «عملية تحيين هذا البحث وتبيئته تونسيا اولا وعربيا ثانيا» بل انه خلاصة الكتاب وهو يعدّ مقدمات تاسيسية لعموم رؤيتي وعملي في قضية المراة انني افكّر اولا واخرا وبعين المظهر والمخبر في المراة التونسية والرهانات والتحديات التي اخذت تواجهها منذ مطلع السبعينات.

– هذا الكتاب امتداد لكتابك الاول في قضية المراة والذي كان يقدم وجهة نظر الرجال كالطهطاوي وقاسم امين والطاهر الحداد..

* اجل فهذا الكتاب هو الوجه الاخر للقضية. فبعد تحرير الرجل للمراة جاءت محاولات التحرر مع عدد من المفكرات المناضلات..

في الكتاب الاول قدمت تصوّر الرجال لقضية المراة وقد كانوا يؤمنون بان تحرير المراة هو اساس النهضة والتقدم فعلّقوا امالا كبيرة على المراة وحمّلوها احيان ما يفوق طاقتها.

ثم جاء فكر المراة باعتبارها نشأت في ظل النهضة وتحوّلنا من زمن الدعوة الى التحرير مع الرجل الى زمن التحرّر مع المرأة وفي هذا الاطار مع الرجل الى زمن التحرر مع المراة وفي هذا الاطار ياتي كتابي الثاني ليكمّل الصورة ويتم المشهد فالكتابان يتكاملان كما ترى.

– نقدك لمشروع نوال السعداوي حول المراة من الجد الصارم فقد تتبّعت افكارها على اختلاف مقارباتها (علم، دين، ايديولوجيا) (مقاربة اقتصادية اجتماعية تارة ومقاربة جنسوية تارة اخرى) وانتهيت الى انها تفتقد الارضية النظرية الدقيقة والخلفية الايديولوجية الواضحة لكن العمل تحول الى نوع من الحساب العسير والتتبّع لزلاّت السعداوي واحصاء اخطائها في نوع من السجال حتى قلت في نهاية الكتاب (ص298) «قضية الجنس حق وقضية المراة حق لكن رؤية السعداوي باطل محض وتغليط صرف ومشروعها وهم وسراب..».

اليس في هذا الموقف شيء من التجني على نوال السعداوي التي تبقى رغم النقائص المذكورة والزلات المنهجية رائدة في طرح قضية المراة طرحا جريئا عاريا من كل الحواجز والموانع، في مسار نضالي معروف ومشهور..

* هي مناضلة وهي ضحية لا شك في ذلك وهي رائدة في الطرح وجزئية لكنهاكانت متحاملة ومواقفها في غالب

الاحيان انفعالية ذاتية، اختزالية تبسيطية، ضدية ثأرية (من الرجل ــ ايديولوجيا عدائية تحركها)

لم اكن متجنيا على السعداوي ولكن ربما كنت متشددا شيئا ما ومرجعي في ذلك العلم والحق [كما اراه طبعا] نقدت تصوّرها الرومانسي (في معنى التعالي اكثر من التمرّد)، ونقدتها من الداخل، من داخل منطق تفكيرها فالنقد هو الاساس عندي، فهي تدّعي العلم ولا تلتزم بما هو علمي، وتتبنّى الماركسية ولا تفي بشروطها.

- التحول من البحث الادبي الى البحث الحضاري تحول نوعي فهل هو تردد بين النوعي ام جمع خصوصا وان كل نوع منهما يقتضي منهجا مخصوصا واسلوبا في الكتابة مخصوصا ايضا (قضية المصطلحات مثلا).

* الجمع بين الحضارة والادب تصوّر وليد قراءة بعدية. ذلك ان الاهتمام بالحديث (ادبا وفكرا) في اطار البحوث التي قمت بها خلال دراستي بالمرحلة الثالثة افضت الى خيبة كبيرة فيما هو حديث اذ بدالي هشّا مبنيا على مؤثرات وحوافز عرضية لا تضرب في عمق مكوّنات الثقافة العربية.

فلما درست نجيب محفوظ اكتشفت ان كتاباته لا تعدو ان تكون صورة للرواية الغربية مترجمة الى العربية، كذلك لما درست مشروع السعداوي اصابتني الخيبة من جديد.

ينضاف الى هذا استعداد مسبق للابحار من جديد في التراث والعودة الى الماضي فكان البحث في الادب العربي القديم.

- فنحن حينئذ في حاجة الى نهضة جديدة!

* نحن في حاجة الى نهضة جديدة تقوم على قراءة نقدية لفكر النهضة الاولى التي بدات مع بداية القرن ولاستشراف افاق جديدة للتغيير.

- فالكتاب يراهن على هذه الافاق الجديدة وهذا التغيير.

* رهانات الكتاب بعديدة منها ماهو اكاديمي فالكتاب في اصله بحث اكاديمي في موّنة كانت (في السبعينات) لم تستقر بعد وفي موضوع حيّ شاغل للناس (المراة ـ الجنس. .).

كذلك جاء هذا العمل بعد إرهاف السمع للواقع وتفاعلاته.

ثم انه كان قد تبلور لديّ جواب واضح عن سؤال ظل معلّقا في اخر الكتاب الاول وهو قابلية اطروحة الحداد للتطوير والاستجابة لحاجيات اللحظة الراهنة (بداية القرن 21) (انا الان وهنا) والكتاب استمرار لمشروع الحداد وتفكير في القضية بنفس الروح.

- تناول نقدك صورة المراة في فكر السعداوي فهي مضطهدة من الرجل والدين والقيم والعائلة ومن هنا جا التحامل في مواقفها والاكيد انها وفقت في بلورة عناصر ماساة المراة ومظاهر اضطهادها.

* قد نشاطرها هذا الراي في بعض ما ذهبت اليه من تحديد لجوانب من ماساة المراة كاضطهاد الرجل تاريخيا واجتماعيا للمراة او انبثاق الوعي المفجع بالكيان الانثوي ولكن مقاربتها لهذه المسائل غير سليمة فهي ربطت مثلا بين الاضطهاد والطبقي والاضطهاد الجنسي واعتبرت ان اول اضطهاد طبقي حدث في التاريخ هو اضطهاد الرجل للمراة وان تحرير المراة لا يتم بعد تحرير العمال والفلاحين او بعد التحرير الاقتصادي والاخطر من ذلك انها نسبت هذه الاراء للمفكر الشهير انجلز في حين ان إنجلز كان يرى العكس تماما فضلا عن الخلط بين مفاهيم العائلة والدولة والملكية الفردية والنظام الامومي عند انجلز.

فآراؤها ومعلوماتها تمليها المواقف ومقتضى الاحوال اكثر مما يمليها العلم وحقائق التاريخ من هنا جاء الخلط بين الحقائق والتقلب في الاراء والخلل في طريقة النظر.

- لكن هذه المعلومات والاراء تبقى على جانب من الصحة كبير فالمراة مضطهدة تاريخيا من جانب الرجل والمجتمع عبر مؤسسات عدة كالاسرة والزواج والبغاء. وهذا في حد ذاته يمثل درجة من الوعي بماساة الذات عند المراة هامة ومتقدمة نسبيا.

فكيف تحمّلها مسؤولية تدهور قضية المراة وعدم المساهمة في اثرائها وتزكيتها؟

* نوال السعداوي لم تفتح افاقا جديدة للمراة وكانت انفعالية رومانسية ضديّة في طرحها ومشروعها فكان عملها خاليا من العمق الانساني (الاجتماعي والنفسي. .» وبعيدا عن استشراف افاق التغيير. .

- وطرح القضية في تونس لم ينج بدوره من هذه المزالق والاخطاء، فالحركة النسوية التونسية تردّت في مأزق منذ بداياتها وحتى الان.

* ان الخطاب النسوي التونسي قد ظل حبيس اكراهاته الايديولوجية فذهل عن قراءة الواقع ومتغيراته في المجال الفكري والثقافي عموما: ذهول عن الادب النسائي التونسي.

ذهول عن تجليات وتفاعلات الحركة الفكرية النقدية التي بوّات المغرب العربي مكانة جديدة في الثقافة العربية الحديثة وادخلته في طور تعريب من طراز جديد.

ان قضية المراة التونسية يمكن ان تطرح طرحا ثقافيا فكريا جادا محصّنا من الانزلاق في مطبّات الايديولوجيا فيساهم في تقدم القضية واستشراف الحلول.

هذه دعوة الى فكر جديد؟

فكر جديد يعيد صياغة المعادلة الاصلاحية بشروط العصر واهمها التحول من التوفيق الى التاليف وصقل حس النقد وشحذه وتفعيل طاقته الخلاقة وممارسته في شتى الاتجاهات.

اشتراك

ترحب إدارة تحرير الحياة الثقافية بكل من يرغب في الإشتراك فيها وتدعوه أن يعتمد هذا الأنموذج و ملأه بغاية الدقة والوضوح، وإرساله الى عنوان المجلة مع نسخة من وسيلة الدفع.

مع الشكر على حسن تعاونكم

اشتراك

الإسم واللقب:..

العنوان:..

الترقيم البريدي: .... الهاتف: ....

الفاكس: ....

عدد نسخ الإشتراك: ....(اشتراك سنوي لعشرة اعداد 20,000 د «عشرون دينارا تونسيا أو ما يعادلها»)

يتم ارسال الإشتراك بواسطة حوالة بريدية أو صكا بنكيا بالحساب الجاري للمجلة بالبريد رقم : 92 – 627 وزارة الثقافة، نهج 2 مارس 1934 – القصبة تونس.

عنوان المجلة: اللجنة الثقافية الوطنية (الحياة الثقافية) 105 شارع الحرية – تونس 1002
الهاتف:646 890 – الفاكس: 639 792